Völkerpsychologie

Zweiter Band

Mythus und Religion

Erster Teil

Völkerpsychologie

Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze

von

Sprache, Mythus und Sitte

von

Wilhelm Wundt

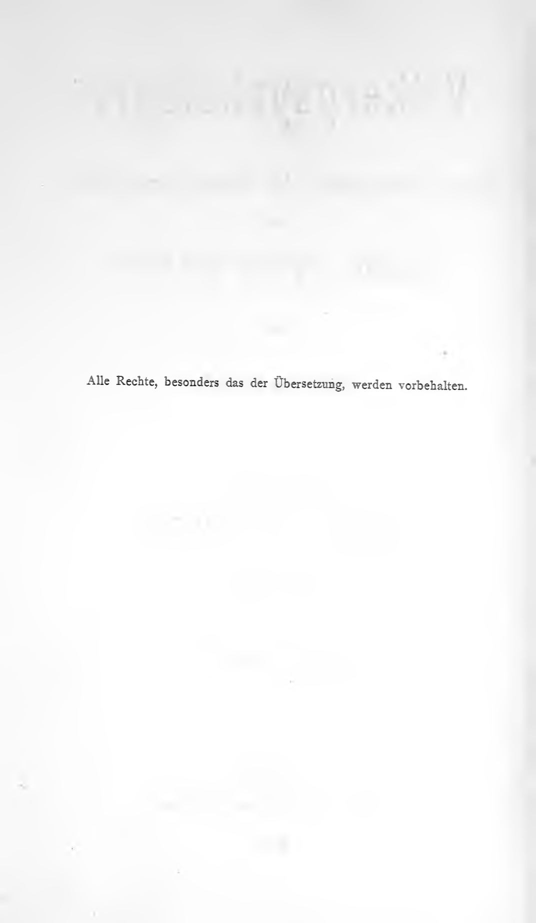
Zweiter Band

Mythus und Religion

Erster Teil

Mit 53 Abbildungen im Text

Leipzig
Verlag von Wilhelm Engelmann
1905



Vorwort.

Die Probleme der Mythologie und Religionsgeschichte stehen gegenwärtig, wie bekannt ist, im Vordergrunde des Interesses der beteiligten wissenschaftlichen Kreise. Mehr als früher suchen Philologen und Historiker, Theologen und Ethnologen in vereinter Arbeit der großen Frage der Religionsentwicklung näher zu treten und in der Durchforschung der Vorstellungskreise der Kultur- wie der Naturvölker ein immer reicher werdendes Material zur Lösung der hier sich darbietenden ethnologischen und historischen Einzelprobleme herbeizuschaffen. Der Psychologie scheint inmitten dieser wetteifernden Bemühungen beinahe die Rolle des Poeten in Schillers Teilung der Erde zugedacht zu sein. Freilich nicht, weil sie es mit wichtigeren und höheren Dingen zu tun hätte, sondern umgekehrt, weil sie gegenwärtig noch so sehr mit den elementaren, ihr zum Teil mit der Physiologie gemeinsamen Vorfragen beschäftigt ist, daß es ihr bis jetzt an Zeit fehlte, in das Seelenleben selbst tief genug einzudringen, um mit den neu erworbenen Hilfsmitteln und Anschauungen den verwickelten Problemen der Mythenbildung und der religiösen Entwicklung näher zu treten. Darum gibt es ja, nach der bekannten Regel, daß man jeweils geneigt ist, den momentan gewonnenen Standpunkt für einen definitiven zu halten, selbst unter den Psychologen nicht wenige, die diesen Übergangszustand mit der endgültigen Aufgabe ihrer Wissenschaft verwechseln.

Ich teile, wie ich bereits im Vorwort zu dem ersten Bande dieses Werkes ausgesprochen habe, nicht diese Ansicht, und ich bin nicht der Meinung, daß Größe und Umfang der psychologischen Aufgaben darum geringer geworden sind, weil der Reichtum

ihrer Hilfsmittel und die Exaktheit ihrer Methoden zugenommen haben. Vielmehr scheint mir die Analyse der geistigen Vorgänge und Entwicklungen heute wie immer die Aufgabe der Psychologie zu sein. Mythus und Religion sind aber, wenn man an dieser Aufgabe festhält, wohl diejenigen Gebiete des gemeinsamen Lebens, die zwingender als die meisten andern die psychologische Betrachtung herausfordern. Wenn es bei der Sprache zumeist erst die Sprachwissenschaft gewesen ist, die auf die einzelnen psychologischen Probleme geführt wurde, so liegen diese beim Mythus überall schon auf der Oberfläche. Sie treten jedem entgegen, der sich, ohne tiefer in die Mythenentwicklung einzudringen, nur irgendeinen einzelnen Kreis mythologischer Vorstellungen vergegenwärtigt. Dennoch liegt vielleicht gerade hierin der Grund, daß in Mythologie und Religionswissenschaft das Bedürfnis nach den Hilfsmitteln der wissenschaftlichen Psychologie bis jetzt weniger zutage getreten ist als in der Sprachwissenschaft. Die Mythologen und Religionshistoriker bewegen sich eben von Anfang an selbst in psychologischen Hypothesen und Theorien, die sie teils geläufigen populären Vorstellungen über das seelische Leben, teils den aus irgendeiner Philosophie aufgenommenen metaphysischen Ideen entlehnen. Der Kritik dieser Theorien, mit der sich eines der folgenden Kapitel beschäftigen wird, will ich hier nicht vorgreifen. Nur so viel sei zu dieser Kritik bemerkt, daß, wenn ich gleich selbstverständlich im stillen die Hoffnung hege, es möchten die vorliegenden Untersuchungen einiges zur sorgfältigeren Prüfung der psychologischen Grundlagen der Erscheinungen auch im Kreise der Mythologen beitragen, doch hier, wie bei der Sprache, der nächste Zweck dieses Werkes nicht etwa der ist, die Mythologie durch die Psychologie zu berichtigen, sondern der psychologischen Forschung selbst, soweit ich es vermag, die Quellen einer für das Studium der Phantasievorgänge wie der Gemütsbewegungen unschätzbaren und unersetzbaren Erkenntnis zuzuführen.

Dieser psychologische Zweck rechtfertigt es wohl, daß namentlich der vorliegende erste Teil manches enthält, was der Leser in

einem Werk über die Psychologie des Mythus und der Religion schwerlich von vornherein erwarten wird. Was hat in der Tat die experimentelle Analyse der individuellen und der kindlichen Phantasie, oder was hat der Abriß einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Kunst mit Mythus und Religion zu tun? Ich denke zwar, daß der Verlauf der folgenden Untersuchungen diese Frage zureichend beantworten wird. Zugleich darf ich aber wohl darauf hinweisen, daß, wie schon in der allgemeinen Einleitung zum ersten Bande dargelegt wurde, die Gliederung der Völkerpsychologie in Sprache, Mythus und Sitte nur jeweils mit einem kurzen Worte die Haupterscheinungen bezeichnen soll, um die sich bestimmte größere Gruppen völkerpsychologischer Entwicklungen gruppieren. In diesem Sinne bilden nun Mythus und Religion die wesentlichsten Bestandteile einer allgemeinen Psychologie der Phantasie, die eben darum innerhalb der Individualpsychologie nur in ihren dürftigsten, zum Teil selbst erst aus den Erscheinungen des Völkerbewußtseins ihr Licht empfangenden Anlagen und Anfängen verfolgt werden kann. So ist denn der erste Teil der folgenden Darstellung von selbst zu dem Versuch einer eingehenden Psychologie der Phantasie geworden, die diese nacheinander in den drei Hauptformen der individuellen Bewußtseinsfunktion, der künstlerischen und der mythenbildenden Phantasie zu verfolgen sucht. Je mehr die Völkerpsychologie heute noch genötigt ist, die Grundlagen allgemeiner Anschauungen selbst erst zu finden, auf denen vielleicht dereinst einmal das einzelne systematisch geordnet werden kann, um so mehr wird sie dazu gedrängt, gewissermaßen von der Peripherie der Erscheinungen auszugehen, um von da aus allmählich den Quellen ihres Ursprungs, soweit es die eigenen Mittel und die zur Verfügung stehenden Aufschlüsse der Geschichte und Völkerkunde erlauben, auf die Spur zu kommen.

Leipzig, Herbst 1905.

W. Wundt.

Inhalt.

Zweites Buch.

Mythus und Religon.

Seite

Zweites Buch.

Mythus und Religion.

Erstes Kapitel.

Die Phantasie.

I. Die Phantasie als allgemeine seelische Funktion.

1. Die Phantasie als Objekt der Völkerpsychologie.

In dem Verhältnis der Einzelseele zur Volksseele, wie es die einleitenden Betrachtungen dieses Werkes festzustellen suchten, liegt es begründet, daß jedes der Hauptgebiete, in das sich die Völkerpsychologie vermöge der Natur der gemeinsamen seelischen Erlebnisse und Erzeugnisse gliedert, auf bestimmte individuelle Funktionen zurückführt[1]). Doch ihren völkerpsychologischen Charakter gewinnen überall die Erscheinungen erst dadurch, daß die Bedingungen des gemeinsamen Lebens hinzukommen müssen, wenn jene individuellen Anlagen zu ihrer vollen Ausbildung gelangen sollen. Darum stehen die psychischen und psychophysischen Grundfunktionen, aus denen die dem geistigen Leben der Gemeinschaft spezifisch eigentümlichen Schöpfungen entspringen, ebenso am Anfang wie am Ende dieser Entwicklung: am Anfang, weil sie ihrer allgemeinen Anlage nach dem individuellen Bewußtsein angehören; am Ende, weil ihre vollkommeneren Formen durchaus an die Bedingungen des gemeinsamen Lebens gebunden sind. So hat die Sprache ihre Quelle in den Ausdrucksbewegungen. Sie selbst ist aber nur die entwickeltste, nach den geistigen Eigenschaften der Gemeinschaften und der Einzelnen am reichsten differenzierte unter ihnen.

Eine ähnliche Stellung wie die Ausdrucksbewegungen zur Sprache nimmt nun die Phantasie zu Mythus und Religion ein. Die letzte Quelle aller Mythenbildung, aller religiösen Gefühle und

[1]) Vgl. Bd. I, 1, S. 10 f.

Vorstellungen ist die individuelle Phantasietätigkeit; jene Gebilde selbst aber besitzen durchaus den Charakter von Phantasieschöpfungen, die sich unter den Bedingungen des Zusammenlebens entwickelt haben. In dem Mythus verknüpft die Volksphantasie die Erlebnisse der Wirklichkeit. In der Religion schöpft sie aus dem Inhalt dieser Erlebnisse ihre Vorstellungen über Grund und Zweck des menschlichen Daseins.

In diesem Verhältnis liegen aber auch schon die ungleich größeren Verwicklungen angedeutet, denen die psychologische Untersuchung auf diesem Gebiete begegnet. Die Schwierigkeit beginnt bereits bei den individuellen Bewußtseinsvorgängen, auf die hier die völkerpsychologischen Erscheinungen zurückweisen. Die Ausdrucksbewegungen sind als psychophysische Funktionen, in ihren mannigfachen Variationen wie nicht minder in ihrer Abhängigkeit von äußeren Reizen und von inneren Bedingungen, der Beobachtung und der experimentellen Analyse ihrer Entstehungsweise verhältnismäßig leicht zugänglich. Mögen auch über ihr Verhältnis zu den allgemeinen Bewegungsformen, den Reflexen, den Trieb- und den Willenshandlungen, noch allerlei theoretische Streitigkeiten obwalten, über die Erscheinungen selbst und über ihre Abhängigkeit von bestimmten Gefühls- und Affektzuständen und von begleitenden Vorstellungen kann im allgemeinen kein Zweifel herrschen. Mit der Einordnung der Sprachäußerungen in die große Klasse der Ausdrucksbewegungen ist daher der psychologischen Untersuchung der Sprache ein fester Ausgangspunkt gegeben, der, so mannigfache Hindernisse sich auch im einzelnen noch erheben mögen, doch über den einzuschlagenden Weg im ganzen keinen Zweifel aufkommen läßt. Die Phantasie dagegen ist uns nicht in gleicher Weise in äußerlich leicht erkennbaren Symptomen zugänglich. Sie ist ein in den Tiefen des Bewußtseins wirkendes Geschehen und, wie sich von vornherein vermuten läßt, ein Komplex von Funktionen verschiedener Art, der schon der unmittelbaren Beobachtung und vollends einer Analyse, die ihn in seine Faktoren zerlegen und deren Wechselwirkungen ermitteln möchte, die größten Schwierigkeiten bereitet. Denn nirgends fast scheint es möglich, die verborgenen Fäden aufzufinden, aus denen die Gebilde der Phantasie gewebt sind, und die Verschlingungen zu entwirren, in denen diese Fäden ineinandergreifen,

neue Einschläge aufnehmen und sich schließlich mit Gebilden verwandter oder selbst ganz heterogener Art verbinden. Kein Wunder daher, daß man sich nicht selten mit einer nach oberflächlichen Merkmalen hergestellten logischen Ordnung der letzten Ergebnisse der Phantasietätigkeit zufriedengibt.

Nun ist es gewiß richtig, daß aus keiner Quelle voraussichtlich reichere Erkenntnisse über das Walten der Phantasie in ihrer natürlichen und allgemein menschlichen Gesetzmäßigkeit zu schöpfen sind, als aus der Völkerpsychologie, und daß hier wieder Mythenbildung und Religion allen andern Erscheinungen voranstehen. Aber diese Tatsachen des Völkerlebens sind doch überall schon sehr komplexe Resultanten, die, solange man sich gegenüber der Frage nach der psychologischen Natur der Phantasietätigkeit mit abstrakten Allgemeinbegriffen behilft, schließlich nur Probleme aufgeben, nicht solche lösen können. Dazu vermöchten sie erst beizutragen, wenn die Phantasie selbst in ihrer Wirksamkeit innerhalb des individuellen Bewußtseins zureichend erforscht wäre. Darum bleibt die elementare Analyse der Phantasietätigkeit eine Aufgabe der experimentellen Psychologie, die mit ihren Hilfsmitteln hier wie überall an das individuelle Bewußtsein gebunden ist. Hat sie diese Aufgabe erledigt, so muß sie aber dann allerdings deren Weiterführung der Völkerpsychologie anheimgeben, die nun ihrerseits allein imstande sein wird, ein alle Stufen des Bewußtseins umfassendes Bild der Phantasie und ihrer Entwicklungsgesetze zu entwerfen. Auch hier trifft wieder die Analogie mit dem Verhältnis zwischen Ausdrucksbewegung und Sprache vollkommen zu. Wir würden die Grundmotive der Sprache ohne die psychologische Analyse der Ausdrucksbewegungen und ihrer individuellen Motive nicht verstehen lernen. Über die allgemeinen Formen und Gesetze des Ausdrucks geistiger Vorgänge gibt uns aber doch nur die Sprache selbst zureichenden Aufschluß.

2. Definitionen der Phantasie.

Was ist nun die Phantasie? Was geht in uns vor, wenn wir von einer »Phantasietätigkeit« sprechen? Und worin unterscheidet sich diese von irgendwelchen andern seelischen Erlebnissen? Diese

Fragen sind ihrer Natur nach solche der individuellen Psychologie. Denn sie setzen Selbstbeobachtung, also experimentelle Analyse der Bewußtseinsvorgänge voraus, ohne die keine einigermaßen sichere Selbstbeobachtung möglich ist. Hiermit ist freilich auch schon gesagt, daß die Antworten', die uns hier die überlieferte Psychologie bietet, mangelhaft, wenn nicht völlig unbrauchbar sind. Denn sie stützen sich durchweg auf jene »reine Selbstbeobachtung«, die bestenfalls einzelne Fragmente des wirklichen Geschehens und gewisse resultierende Produkte desselben erhascht, in der Regel aber aus einem Gemenge solch lückenhafter Beobachtungen mit daran geknüpften Abstraktionen und Reflexionen besteht. Dahin gehören vor allem schon die Unterscheidungen zwischen Phantasie und Gedächtnis. Bei ihnen pflegen sich die Wege der älteren und der neueren Psychologie von vornherein dadurch zu scheiden, daß jene ihre Begriffe dem gewöhnlichen Verlaufe der Bewußtseinsvorgänge zu entnehmen sucht, während diese zunächst von der künstlerischen Phantasietätigkeit als der, wie man meint, klarsten und vollkommensten Erscheinungsform ausgeht und von da aus dann sozusagen retrospektiv die Vorstufen dieser höchsten Funktionsäußerung zu beleuchten sucht. Daraus ergibt sich dann der merkwürdige Gegensatz, daß die Vermögenspsychologie Wolffs in der Phantasie die niedrigere, in dem Gedächtnis die höhere Stufe seelischer Funktionen sah, während moderne Philosophen und Psychologen durchaus geneigt sind, dieses Verhältnis umzukehren. Zuerst, so meinte Wolff, muß die »Einbildungskraft« existieren, das Vermögen, sich überhaupt etwas nicht Gegenwärtiges vorzustellen. Kommt dann dazu der Wille, aus dem »Eingebildeten« auszuscheiden, was im ursprünglichen Eindruck nicht enthalten war, so entsteht das Gedächtnis. In ähnlichem Sinne verlegte noch Kant den ursprünglichen Unterschied beider in das unwillkürliche Produzieren der Phantasie, den willkürlichen Leistungen des Gedächtnisses gegenüber[1]). Indem er aber dieser ursprünglich unwillkürlichen und im allgemeinen reproduktiven die produktive Phantasie als Dichtungs- und Erfindungsvermögen gegenüberstellt, wendet sich seine Würdigung

[1]) Wolff, Vern. Gedanken von Gott, der Welt, der Seele des Menschen usw. 2. Teil[4] 1740, S. 150. Kant, Anthropologie, § 27 ff.

dieser höheren Stufe bereits auf die entgegengesetzte Seite. Diese ist endlich in der Philosophie der Romantik vollends zur Herrschaft gelangt. Gerade der von Kant entwickelte Begriff der »produktiven Einbildungskraft« war es, den die Romantiker begierig aufnahmen, weil sie in ihm den Gegensatz am klarsten ausgedrückt fanden, in dem sie sich selbst zu dem logischen Dogmatismus der vorkantischen Zeit fühlten.

So weit nun Ausgangspunkte und Ziele der modernen Psychologie sonst von denen der Romantik entfernt sein mögen, in der Psychologie der Phantasie sind die Nachwirkungen des romantischen Geistes, sowenig man sich auch im allgemeinen dessen bewußt zu sein pflegt, noch immer zu spüren, und sie sind hier augenscheinlich durch die Ästhetik vermittelt worden. Das verraten nicht nur die fortwährend wiederkehrenden Versuche, durch die Nachfrage bei Künstlern oder aus deren Selbstbekenntnissen Aufschluß über das Problem der Phantasie zu gewinnen, sondern dafür spricht vor allem die Stellung, die man ihr in dem Zusammenhange der seelischen Entwicklung anweist. Da wird durchweg das Gedächtnis, als die einfache, angeblich ganz oder doch in den wesentlichsten Eigenschaften unveränderte Wiedererneuerung von Vorstellungen, als die primäre, die Phantasie, die mit dem von dem Gedächtnis überlieferten Stoffe willkürlich oder unwillkürlich schalte und ihn verändere, als die sekundäre und höhere Funktion angesehen. Denn man betrachtet es als selbstverständlich, daß zuerst etwas vorhanden sein müsse, ehe eine Veränderung möglich werde. An die Stelle der alten Vermögensbegriffe Gedächtnis und Phantasie sind so die andern der unveränderten und der veränderten Reproduktion getreten; und diese Umwandlung der Ausdrücke zieht die Umkehrung der Stellung beider Funktionen mit logischer Notwendigkeit nach sich. Galten der Vermögenstheorie Gedächtnis und Phantasie als Unterformen der »Einbildung«, der Erzeugung von Vorstellungen, deren Objekte nicht gegenwärtig sind, so mußte die Fähigkeit, sich überhaupt etwas einzubilden, also die Phantasie, das Frühere sein. Nach der Reproduktionstheorie dagegen muß die Eigenschaft, überhaupt etwas zu reproduzieren, also die unveränderte Reproduktion, gegeben sein, ehe die speziellere Bedingung, daß reproduzierte Inhalte miteinander gemischt

und dadurch verändert werden, erfüllt sein kann. Im einen wie im andern Falle handelt es sich also nicht im allergeringsten um wirkliche Beobachtungen, sondern um logische Überlegungen und schließlich der Hauptsache nach um Folgerungen aus willkürlich definierten Begriffen. Nach diesen Begriffen und den aus ihrer Definition gezogenen Schlüssen müssen sich die Tatsachen richten. Wäre Wolff nicht im Zweifel gewesen, ob die Tiere überhaupt eine Seele besitzen, so würde er ihnen wahrscheinlich Einbildungskraft, aber kein Gedächtnis zugeschrieben haben, da er dazu ein gewisses Maß willkürlicher Aufmerksamkeit für nötig hielt. Herbert Spencer erklärt umgekehrt, die Tiere und selbst die niederen Menschenrassen seien nur mit »erinnernder Einbildungskraft« ausgerüstet, die kombinierende Phantasie sei aber das Privilegium einer höheren Kultur. Gleichwohl hat dieser Philosoph selbst in seiner »Soziologie« ein reiches Material von Tatsachen gesammelt, in denen mancher andere wahrscheinlich die Symptome einer wilden, das Entlegenste kombinierenden Phantasie primitiver Völker erblicken würde[1]).

3. Angebliche Merkmale der Phantasie.

Ebenso mißlich wie mit den Versuchen, die Phantasie gegen die ihr nächstverwandten psychischen Funktionen abzugrenzen, verhält es sich mit den einzelnen Eigenschaften, die als kennzeichnend für ihre Wirksamkeit angeführt werden. Als solche gelten namentlich drei: die Anschaulichkeit, die Produktivität und die Spontaneität. Die Gebilde der Phantasie sollen anschaulich sein, und diese Eigenschaft soll sie vornehmlich von den Produkten des Verstandes, den Begriffen, scheiden. Sie sollen ferner nicht bloße Wiederholungen früher gehabter Anschauungen, sondern schöpferisch sein. Und sie sollen endlich von selbst, spontan, als plötzliche, oft unvermutete Eingebungen in die Seele treten, wieder im Unterschiede von den planmäßig und absichtlich entstehenden Erzeugnissen des verstandesmäßigen Denkens[2]).

Es läßt sich wohl nicht bestreiten, daß sich solche Eigenschaften

[1]) Herbert Spencer, Soziologie, deutsch von B. Vetter, I, 1877, S. 112.
[2]) A. Oelzelt-Newin, Über Phantasievorstellungen, 1889, S. 1 ff.

bei den Produktionen der Phantasie manchmal besonders lebhaft der Beobachtung aufdrängen. Aber ebenso gewiß ist, daß weder die einzelnen noch alle zusammengenommen irgend sichere Kriterien abgeben, um das, was wir Phantasietätigkeit nennen, von andern, gewöhnlich nicht dazu gerechneten Gebieten des seelischen Lebens abzugrenzen. Wohl sind die Gebilde der Phantasie anschaulich. Aber wo gibt es denn Bewußtseinsinhalte, die überhaupt der Anschaulichkeit entbehren? Es könnte sich also höchstens um ein mehr oder minder handeln. Sobald wir uns aber einmal auf Grade der Anschaulichkeit einlassen, so bemerken wir unschwer, daß diese allenfalls ein Mittel abgeben können, um verschiedene Richtungen der Phantasieanlage zu unterscheiden, daß aber eben deshalb die Anschaulichkeit selbst als kein allgemeines Merkmal der Phantasie gelten kann. Es gibt z. B. Dichter, deren Schöpfungen eine eminent anschauliche Phantasie verraten. Aber es gibt andere, bei denen das durchaus nicht der Fall ist, und denen wir doch keineswegs die Phantasie absprechen können, ja denen wir nach anderer Richtung, z. B. nach der Fähigkeit der Erfindung und Kombination, einen hohen Grad derselben zuerkennen müssen. Ähnlich wie mit der Anschaulichkeit verhält es sich mit der Produktivität der Phantasie. Natürlich ist ja dieses Wort überhaupt nur im relativen Sinne zu verstehen. Keine Phantasie der Welt kann etwas absolut Neues produzieren, sondern die Eigenschaft der Produktivität besteht eben in der Fähigkeit, das einmal Erlebte in veränderten Anordnungen zu wiederholen, also in der Eigenschaft, durch die man die Phantasie von dem Gedächtnis zu unterscheiden pflegt. Danach würde die sogenannte Produktivität der Phantasie nur in einer besonderen, freieren Form der Reproduktivität bestehen, nämlich in der Kombination verschiedener Wahrnehmungsinhalte zu einem neuen, eigenartigen Ganzen. Das ist dann aber wieder eine Eigenschaft, die der Phantasie keineswegs spezifisch eigentümlich ist, und die sogar in solchen Fällen, wo diese in anderer Richtung, z. B. nach der Seite der Anschaulichkeit, stark entwickelt ist, verhältnismäßig zurücktreten kann. Darum ist auch sie wiederum viel mehr geeignet, gewisse Formen der Phantasiebegabung zu unterscheiden, als die Phantasie überhaupt zu kennzeichnen. Dies gilt um so mehr, als die Erfahrung zu lehren scheint, daß die Gabe der Anschaulichkeit

und die der Kombination sehr selten in annähernd gleichem Maße bei einem Menschen entwickelt sind, und daß ein ungewöhnlich hoher Grad der Phantasiebegabung nach der einen dieser Richtungen mit einem verhältnismäßig sehr geringen nach der andern verbunden sein kann [1]).

Enthalten die Eigenschaften der Anschaulichkeit und der Produktivität oder, wie wir den letzteren Ausdruck richtiger übersetzen, der freien Kombination des Erlebten zwar keine brauchbaren Unterschiedsmerkmale, aber doch immerhin nichts Falsches, so steht es nun bedenklicher mit der dritten Eigenschaft, der Spontaneität. Denn dieses Wort leidet überhaupt an dem Übelstand, daß es in der Bedeutung, in der es hier gebraucht wird, den Begriff, den es enthält, den Willen, eigentlich negieren soll. Beim Lichte besehen bedeutet es nämlich genau dasselbe, was dereinst Wolff das »unwillkürliche« Wirken der Einbildungskraft genannt hat. Ein Ereignis, das ohne unser Zutun aus den in ihm selbst liegenden Kräften hervorgeht, geschieht nach lateinischem Ausdruck »sua sponte«. Es ist der Gegensatz zu »mea sponte«, zu dem, was aus unserem eigenen Willen hervorgeht. Indem nun aber der aus dieser Redeweise gebildete Begriff der »Spontaneität« aus dem Objekt in das Subjekt hinüberwanderte, ereignete sich das Merkwürdige, daß er zwei einander diametral entgegengesetzte Bedeutungen annahm, je nachdem er auf den Willen dieses Subjekts oder auf irgendein anderes »Seelenvermögen« bezogen wurde. Auf den Willen übertragen sind natürlich spontan und willkürlich ein und dasselbe. Denkt man sich dagegen irgendeine andere seelische Funktion mit Spontaneität ausgerüstet, so kommt es zunächst darauf an, ob man voraussetzt, daß der Wille an dieser Funktion teilnehme, oder ob er es

[1]) Mit Rücksicht auf dieses Verhältnis kann man daher wohl, wie ich anderwärts bei dem Versuch einer Einteilung der Formen des individuellen »Talentes« vorgeschlagen habe, vom praktisch-psychologischen Standpunkte aus die Phantasiebegabung in die der anschaulichen und der kombinierenden Phantasie scheiden. Diese Einteilung beruht aber natürlich schon auf der Voraussetzung, daß es sich dabei immer nur um ein mehr oder minder handeln kann, und darin liegt eigentlich auch bereits eingeschlossen, daß weder eines dieser Merkmale für sich allein noch beide zusammen die Phantasietätigkeit gegen andere psychische Funktionsgebiete irgendwie sicher abgrenzen. Vgl. Grundzüge der physiologischen Psychologie5 III, S. 636.

nicht tue. Ist das erstere der Fall, wie man z. B. wohl bei der »Spontaneität des Verstandes« annimmt, so sind spontan und willkürlich identisch. Trifft dagegen das letztere zu, wie unzweifelhaft bei der Phantasie, so werden nun umgekehrt spontan und unwillkürlich gleichbedeutend, daher sich denn auch Wolff geradezu dieses letzteren Ausdrucks bedient und danach die Phantasie von dem nach seiner Meinung willkürlich funktionierendem Gedächtnis unterschieden hat. Offenbar ist es aber vor allem diese negative Bedeutung des Begriffs, die man im Auge hat, wenn die Spontaneität der Phantasie in der plötzlichen, einer Inspiration gleichenden Entstehung ihrer Schöpfungen gesehen und nun wohl auch ihre schöpferische Kraft mit dieser Unabhängigkeit ihrer Gebilde von dem eigenen Willen des Schaffenden in unmittelbare Verbindung gebracht wird. Damit hängt dann unverkennbar wieder der geheimnisvolle Zauber zusammen, der nicht bloß in den Augen der Menge die Produktionen des künstlerischen Genies umgibt, sondern der auch gelegentlich die Psychologie bei einer mystischen Metaphysik Hilfe suchen läßt. Das geschieht um so leichter, weil schon in der populären Anwendung der Begriff der Phantasie zumeist der Region des normalen Seelenlebens entrückt und auf die spezifischen Leistungen der erfinderischen und namentlich der künstlerischen Phantasie eingeschränkt wird. Damit wird dann auch die Psychologie dazu verführt, nicht, wie es sonst bei allen ihren Problemen als Regel gilt, von den einfacheren und allgemeingültigen Phänomenen zu den verwickelteren und selteneren aufzusteigen, sondern umgekehrt mit diesen zu beginnen und die gewöhnliche Phantasietätigkeit höchstens als eine rudimentäre Form dieser vollkommeneren Leistungen gelten zu lassen. Dabei begibt es sich jedoch, daß die Eigenschaft der Spontaneität gerade bei der künstlerischen Produktion augenscheinlich in den zwei entgegengesetzten Bedeutungen zutreffen kann, die das Wort auf psychologischem Gebiet angenommen hat. Gewiß kann die Phantasietätigkeit hier ein vollkommen unwillkürliches Geschehen sein, und wahrscheinlich ist sie das ursprünglich immer. Doch nicht minder kann der Wille bald sie anregen, bald regulierend in sie eingreifen. Damit wird aber diese Eigenschaft überhaupt von fragwürdiger Bedeutung, und auf keinen Fall ist sie geeignet, irgendwie als ein spezifisches Merkmal der Phantasie zu gelten. Vielmehr

wird man besser tun, mindestens für psychologische Zwecke diesen schillernden Begriff der Spontaneität überhaupt zu vermeiden und entweder den Willen oder, wo es sich im Gegenteil um unwillkürliche Funktionen handelt, diese selbst für sie einzusetzen. Da es sich aber in diesem Falle niemals um eine spezifische oder auch nur um eine irgendwie vorherrschende Wirksamkeit des Willens handeln kann, sondern höchstens um eine Komplikation der Phantasie- mit der Willenstätigkeit, insofern der Wille entweder regulierend in jene eingreift oder sie ihrem eigenen Walten überläßt, so erscheint es auch hier wiederum zweckmäßiger, wenn man statt des Willens die mit diesem Eingreifen der Willensfunktionen verbundene allgemeine Bewußtseinslage zum Kriterium der Unterscheidung nimmt.

In diesem Sinne bilden die passive und die aktive Phantasie, die erstere für die Hingabe des Bewußtseins an die in ihm aufsteigenden Phantasiegebilde, die letztere für das zeitweise Eingreifen des Willens in das Spiel dieser Gebilde, praktisch brauchbare Unterscheidungen. Immerhin bleibt auch hier das Moment des Willens nur eine Nebenbestimmung, die auf Richtung und Verlauf der Phantasietätigkeit von Einfluß sein kann, selbst aber nicht zu dieser gehört. Was wir aktive Phantasie nennen, ist nur eine besondere, durch die Komplikation mit Willensfunktionen bedingte Modifikation der passiven Phantasietätigkeit. Darum ist die letztere, bei der die eigenste Natur der Phantasie eigentlich allein zur Geltung kommt und nicht die in der Regel von den Psychologen bevorzugte künstlerische Phantasie, die eine unter möglichst verwickelten Bedingungen stehende Form der aktiven Phantasie ist, das geeignete Substrat für die psychologische Analyse der Phantasietätigkeit, und jedenfalls ist sie dasjenige, das zuerst exakt untersucht und in seine Faktoren zerlegt sein muß, ehe eine gründliche, nicht bloß an der Oberfläche stehen bleibende Analyse der künstlerischen oder anderer höherer Formen der Phantasietätigkeit, wie der wissenschaftlichen, technischen usw., möglich sein wird. Natürlich soll damit der praktische und teilweise auch der ästhetische Nutzen solcher auf Grund der komplexen Phänomene vorgenommener Betrachtungen nicht bestritten werden. Sie haben nicht bloß ein deskriptives und ein biographisches Interesse, sondern es liegen in ihnen auch wichtige psycho-

logische Probleme verborgen. Nur sollte man nicht meinen, auf solchem Wege diese Probleme selbst lösen zu können. Das wird hier wie überall nur möglich sein, wenn zuvor an gewissen einfachen typischen Erscheinungen von allgemeingültiger und eben darum immer und überall der Beobachtung zugänglicher Natur die Grundfragen nach dem Wesen und der Zusammensetzung der Phantasiegebilde einigermaßen erledigt sind. Da nun aber alle jene Eigenschaften, die man der Phantasie zuschreibt, die Anschaulichkeit, die Produktivität, die Spontaneität, in Wahrheit nichts anderes als oberflächlich abstrahierte Begriffe aus den Produkten verwickelter, namentlich künstlerischer Phantasietätigkeit sind, so ist es auch von diesem Gesichtspunkte aus von vornherein unwahrscheinlich, daß sich aus ihnen tiefer dringende Aufschlüsse über jene Tätigkeit selbst gewinnen lassen. Denn je reicher und mannigfaltiger sich die Schöpfungen der Phantasie entwickeln, um so mehr verbergen sich naturgemäß ihre allgemeinen Merkmale hinter den besonderen Zügen, die ihre einzelnen Formen an sich tragen. Dem Psychologen, der auf diesem Wege dem eigenartigen Wesen der Phantasie in ihrem Unterschied von andern geistigen Funktionen auf die Spur kommen möchte, bleibt daher schließlich nichts anderes übrig, als festzustellen, daß jene Schöpfungen durchaus an den allgemeinen Eigenschaften geistiger Erzeugnisse teilnehmen, und daß es auf diese Weise unmöglich ist, sie selbst, oder die Quelle, aus der sie stammen, die Phantasie, nach irgendeiner Seite hin durch unzweideutige Merkmale abzugrenzen.

4. Die Psychologie der Phantasie und die Ästhetik.

Wesentlich anders verhält es sich mit der zweiten oben bereits erwähnten Aufgabe, die sich die Psychologie im Verein mit der Ästhetik stellen kann: mit der Aufgabe nämlich, mittels der Analyse der Phantasieschöpfungen und, soweit dies möglich ist, unter Zuhilfenahme subjektiver Beobachtungen, Bekenntnisse und biographischer Nachrichten den mannigfaltigen einzelnen Gestaltungen künstlerischer Anlagen nachzugehen und auf diese Weise schließlich durch die Vergleichung der so gewonnenen Bilder zu einer Übersicht der allgemeinsten Formen und Richtungen der Phantasiebega-

bung zu gelangen. Die moderne Ästhetik ist von frühe an dazu gedrängt worden, auf diesem Wege, in Allianz mit der Psychologie, ihren Aufgaben näher zu treten. Denn im Unterschiede von der alten Ästhetik, die im Sinne der Aristotelischen Poetik und getreu der Auffassung, daß die Kunst eine Nachahmung der Natur sei, in einer nach dem Vorbild der Naturbeschreibung unternommenen objektiven Analyse des Kunstwerks ihre Aufgabe erschöpft sah, hat die moderne Ästhetik in wachsendem Maße das Streben entwickelt, das Kunstwerk aus den geistigen Eigenschaften des Künstlers und somit aus den allgemeinen wie aus den individuellen Gesetzen der künstlerischen Phantasie verstehen zu lernen. Das ist aber eine von Grund aus psychologische Aufgabe, und es bliebe völlig unverständlich, wie trotzdem noch immer eine rein philosophische Ästhetik existieren könnte, die ihre über allen solchen Bedingungen persönlichen Schaffens schwebenden Schönheitsbegriffe entwickelt, wenn nicht auch hier noch jene objektive Aristotelische Kunstauffassung, durch Kant und den Klassizismus in eigentümlicher Weise umgebildet, ihre Herrschaft bis in unsere Tage erstreckte. In der Kunst selbst tritt die Subjektivität des künstlerischen Schaffens nicht zum wenigsten in der Willkür hervor, mit der die künstlerische Phantasie gelegentlich an die Stelle der Gesetze der Natur und der ihnen abgelauschten objektiven Ideale ihre eigenen unberechenbaren Launen treten läßt. Anderseits breitet sich das Streben, das schaffende Subjekt in der Eigenart seines Wirkens zu erfassen, von der Ästhetik auf andere Gebiete des geistigen Lebens aus, wie auf Wissenschaft und Technik, Verkehr und Handel. So erhebt sich, nicht ohne Zusammenhang mit der um sich greifenden Vertiefung in die historischen Beziehungen und Entwicklungen, die Forderung einer deskriptiven Psychologie, welche die typischen Formen menschlicher Geistestätigkeit überhaupt zu ermitteln, in ihren übereinstimmenden und unterscheidenden Zügen festzuhalten und auf solche Weise, nicht von dem Elementaren zu dem Verwickelten aufsteigend, sondern umgekehrt, mit den höchsten Leistungen beginnend, in das Getriebe der geistigen Funktionen einzudringen sucht. Wieder steht hier die Phantasie im Zentrum der Betrachtung; und indem sich alle Arten menschlichen Schaffens ihr unterordnen, verwischen sich schließlich die Grenzen zwischen der künstlerischen Schöpfung und den sonstigen Gebieten

theoretischer und praktischer Tätigkeit, oder sie ermäßigen sich zu weiteren Unterformen jener mannigfachen Richtungen der Phantasieanlage, wie sie schon in der eigentlichen Heimat der Phantasie, in der Kunst, mancherlei Sprossen treiben. Daß auch der technische Erfinder, der die Konjunkturen des Marktes kombinierende Kaufmann, der Entdecker und Schöpfer wissenschaftlicher Hypothesen und Theorien ein Künstler im weiteren Sinne des Wortes genannt werden kann, und daß es manchmal schwer sein mag, dessen Eingebungen von denen der dichterischen Einbildungskraft nach scharfen Merkmalen zu scheiden, dieser Gedanke ist ja oft genug ausgesprochen worden. Handelt es sich aber um die Aufgabe einer differenzierenden Charakteristik der verschiedenen Richtungen der Phantasietätigkeit, so ist keine Frage, daß zu einer solchen eben jene höchsten und verwickeltsten Formen derselben am meisten, ja daß sie eigentlich allein dazu brauchbar sind. Ist es doch selbstverständlich, daß die spezifischen Richtungen der Phantasie und ihre eigenartigen Anlagen und Unterschiede vor allem in ihren vollkommeneren Produkten und in den Bedingungen ihrer Erzeugung zum Ausdruck gelangen werden. Darum bilden die in dieser Richtung unternommenen Versuche wertvolle Beiträge zu einer psychologischen Charakterologie der Phantasieanlagen [1]). Doch so wichtige Fingerzeige in diesen Arbeiten, abgesehen von ihrem nächsten deskripitiven Zweck, für das Ineinandergreifen und für die bei den höheren Formen der Phantasiebegabung auffällig hervortretenden Gegenwirkungen der Funktionen enthalten sind, so kann doch durch solche Untersuchungen das eigentliche Problem der Phantasie, das vor allem auf die Elementarprozesse und auf die Art ihrer Verbindung gerichtet ist, nicht gelöst werden, wie denn ja auch eine solche Lösung gar nicht in der Absicht jener ästhetischen Anwendungen liegt, deren Tendenz

[1]) Als Beiträge zur Psychologie der dichterischen Phantasie seien hier erwähnt: Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft, I, 1897, S. 75 und bes. 108 ff. Ferner W. Dilthey, Über die Einbildungskraft der Dichter, Zeitschr. f. Völkerpsychol., X, 1878, S. 42 ff., und: Die Einbildungskraft des Dichters, Bausteine für eine Poetik, in den Philos. Aufsätzen, Ed. Zeller gewidmet, 1887, S. 303 f. Allgemeinere Charakteristiken der künstlerischen und zum Teil auch der wissenschaftlichen, technischen und anderer Phantasierichtungen geben G. Séailles, Essai sur le génie dans l'art, 1883, und Th. Ribot, Essai sur l'imagination créatrice, 1900, deutsch u. d. T.: Die Schöpferkraft der Phantasie, übers. von W. Mecklenburg, 1902.

vielmehr dahin geht, mit den Hilfsmitteln, die vorläufig die allgemeine Psychologie zur Verfügung stellt, den Erscheinungen näher zu treten und, wo jene Hilfsmittel nicht zureichen, selbst der Psychologie Probleme zu stellen. Daß sie aber zur Lösung dieser Probleme direkt nichts beitragen können, das liegt in der Natur solcher Anwendungsgebiete, die überall nur in dem Maße auf ihre theoretische Grundlage aufklärend zurückwirken können, als diese selbst bereits mit ihren Begriffen im reinen ist. Dies Verhältnis findet denn auch seinen unzweideutigen Ausdruck in dem übereinstimmenden Ergebnis jener Untersuchungen, daß in allen Schöpfungen der Phantasie, welcher Richtung sie auch angehören mögen, nichts zu finden sei, was sich nicht auf die normalen seelischen Funktionen zurückführen ließe, und daß daher die produktive Phantasie auch in ihren höchsten Leistungen nur als eine Steigerung dieser normalen Funktionen gedeutet werden könne, ähnlich wie sich ja selbst das Abnorme und Pathologische im allgemeinen nicht der Art, sondern dem Grade nach, in der gesteigerten oder verminderten Intensität gewisser organischer Grundfunktionen von dem normalen Ablauf der Lebensvorgänge scheidet[1]). Hieraus ergibt sich, daß die Frage nach dem, was die Phantasie ihrer psychologischen Natur nach eigentlich sei, nur aus der Analyse der allgemeinen seelischen Funktionen beantwortet werden kann. Dieses Resultat schließt aber auch bereits das andere in sich, daß sie kein besonderes seelisches Vermögen, keine Kraft ist, die zu der Gesamtheit der andern seelischen Kräfte hinzutritt, sondern daß sie überall in diesen selbst schon wirksam ist. So glücklich daher im ganzen die von Wolff eingeführte Verdeutschung der Phantasie in die »Einbildungskraft« immerhin sein mag, in der Verbindung mit dem Kraftbegriff liegt auch hier eine Trübung des wirklichen Verhältnisses, von der das Wort Phantasie frei ist, das ursprünglich die bildende Tätigkeit der Seele überhaupt bezeichnet, so daß sie in der ihr zuerst von Aristoteles angewiesenen Bedeutung Erinnerungsvorgänge und Neubildungen, die auf keine bestimmten früheren Erlebnisse zurückzuführen sind, gleichzeitig umfaßt.

---

[1]) Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, S. 342. Séailles, Le génie dans l'art, Introd. p. VIII.

5. Die elementaren Funktionen der Phantasie ein experimentelles Problem.

Wollen wir für die Aufsuchung der dem Gebiet der Phantasie zuzurechnenden Erscheinungen einen vorläufigen Anhaltspunkt gewinnen, so werden wir daher gut tun, von diesem ältesten und zugleich allgemeinsten Begriff auszugehen, der schließlich doch auch in allen beschränkteren Anwendungen, die er gefunden hat, immer noch nachwirkt. Danach werden wir dem allgemeinsten Sinne nach als zum Gebiet der Phantasie gehörig alle die seelischen Erscheinungen zählen müssen, in denen sich eine bildende Tätigkeit offenbart, gleichgültig, ob diese in der bloßen Nacherzeugung früher vorhanden gewesener Gebilde besteht, oder ob sie zu Neubildungen führt, die bloß in ihren Elementen oder in einzelnen ihrer komplexen Bestandteile in früheren Erlebnissen vorgebildet waren. Immerhin werden als besonders augenfällige Äußerungen bildender Tätigkeit diejenigen gelten können, in denen der Charakter der Neubildung deutlicher hervortritt. Für die Analyse der fundamentalen Vorgänge vorzugsweise geeignet sind aber dann unter diesen Neubildungen naturgemäß wiederum die einfacheren, bei denen Nachbildung und Neubildung noch dicht aneinander grenzen und ineinander eingreifen, während sie doch zugleich deutlich zu sondern und eben deshalb in ihrem wechselseitigen Verhältnis zu durchschauen sind. Da, wie bemerkt, der Begriff der Neubildung immer ein bloß relativer bleibt, so kann übrigens das Kriterium der Unterscheidung hierbei nur darin bestehen, daß die Nachbildung auf bestimmte unmittelbar in der Wahrnehmung oder in früheren Erlebnissen gegebene Objekte, die Neubilduug dagegen auf eine Mannigfaltigkeit früherer Eindrücke zurückgeführt werden kann, deren Elemente sich in dem neuen Erzeugnis miteinander oder mit Bestandteilen der Wahrnehmung zu einem Ganzen verbunden haben. Der ausgeprägteste und zugleich für die psychologische Analyse günstigste Fall eines Phantasiegebildes ist daher dann vorhanden, wenn sich in einer gegebenen, durch klar definierbare Eigenschaften ausgezeichneten Vorstellung objektive Bestandteile mit Faktoren der Neubildung, die ihnen aus der Gesamtheit früherer Erlebnisse zuströmen, verbinden, und wenn hierbei

Objektbild und Phantasiebild derart gemischt sind, daß beide exakt miteinander verglichen werden können. Dies kann nun im allgemeinen in den zwei Formen geschehen, daß das Phantasiegebilde als eine Zugabe imaginärer Eigenschaften zur Wirklichkeit, oder aber daß es als eine Abänderung der letzteren durch frei hinzutretende Vorstellungselemente erscheint. Damit ist das Problem der Phantasie für diese fundamentalen Fragen ohne weiteres als ein experimentelles Problem gekennzeichnet. Denn nur die experimentelle Methode ist imstande, eine willkürliche Variation der Bedingungen einzuführen, die solche genau gegeneinander abzumessende Verhältnisse von Objekt und Phantasiebild sicher zu beherrschen gestattet. Dabei ist selbstverständlich diese willkürliche Beherrschung der Bedingungen auch hier nur dadurch möglich, daß man sich in letzter Instanz äußerer Sinnesreize bedient, um die zu beobachtenden Erscheinungen wachzurufen. Demnach sind es mit einem Worte die Phantasiebildungen in der Sinneswahrnehmung, die zu Objekten elementarer Analyse der Phantasietätigkeit gewissermaßen prädestiniert sind. An sich ist ja, wie der ungeheure Einfluß der psychischen Assimilationen auf die Wahrnehmungsvorgänge zeigt, geradezu jede Sinneswahrnehmung, verglichen mit ihrem unmittelbaren, durch eine genaue Fixierung der objektiven Eindrücke zu bestimmenden Objekt, immer eine Mischung aus Wirklichkeit und Phantasieschöpfung, wenn wir der letzteren eben auch hier, wie es konsequenterweise geschehen muß, das zurechnen, was aus der unberechenbaren Fülle früherer Erlebnisse zu dem Eindruck hinzukommt. Aber in der Mehrzahl der Fälle sind diese Bestandteile mit den durch den Eindruck selbst hervorgerufenen Empfindungen unauflöslich verbunden; und die Scheidung der Vorstellungsinhalte nach diesen beiden Quellen ist in um so höherem Maße erschwert, als die Neubildung zu einem wesentlichen Teile darin besteht, die Lücken der objektiven Wahrnehmung auszufüllen, wobei sie dann sehr wohl mit der Wirklichkeit zusammentreffen kann. Daß so in unzähligen Fällen unsere Vorstellungen wahr und dennoch eigentlich Illusionen sind, dies schließen wir eben erst aus den andern Fällen, wo diese subjektive Ergänzung uns irreführt, und wir nun durch die nachträgliche Vergleichung mit dem wirklichen Objekt von der trügerischen Natur der vermeintlichen Wahrnehmung überführt

werden. Damit ist das besondere Gebiet der Wahrnehmungsvorgänge bereits angedeutet, das diese Elementaranalyse der Phantasie zu ihrem Schauplatz ausersehen muß. Es sind die Sinnestäuschungen, und zwar jene Formen derselben, die wir zusammenfassend als Sinnestäuschungen durch Assoziationseinflüsse bezeichnen, welche für die beiden Erfordernisse einer experimentellen Psychologie der Phantasie, für die scharfe Scheidung von Objekt und Phantasiebild und für die willkürliche Variation der objektiven und subjektiven Faktoren der Phantasievorstellungen, die günstigsten Bedingungen darbieten.

II. Experimentelle Analyse der Phantasievorstellungen.

1. Die Raumphantasie.

a. Die pseudoskopischen Täuschungen.

Wir verstehen, dem oben vorläufig angenommenen Begriff der Phantasietätigkeit gemäß, unter der Raumphantasie die in den mannigfachsten Erscheinungen hervortretende Eigenschaft unseres Bewußtseins, entweder Raumgestalten, denen überhaupt keine unmittelbar gegebenen Objekte entsprechen, unabhängig von einem einzelnen früher vorhanden gewesenen Vorbilde zu erzeugen, oder aber die durch äußere Eindrücke erweckten Vorstellungen der Objekte mit Eigenschaften auszustatten, die ihnen in der Wirklichkeit nicht zukommen. Da die Beobachtung zeigt, daß es wohl keine Phantasievorstellung gibt, an deren Entstehung nicht dennoch irgendwelche äußere Sinnesreize beteiligt wären, mögen diese auch noch so sehr gegenüber den weit überwiegenden reproduktiven Elementen zurücktreten, so sind übrigens jene beiden Fälle nicht scharf zu trennen, und es existiert zwischen ihnen wahrscheinlich überhaupt nur ein gradueller Unterschied. Wie wir bei unsern Traumbildern, wo irgend die Beobachtung diesen zu folgen vermag, leise oder flüchtige Sinneserregungen kaum jemals vermissen, so fehlt wohl auch den Phantasiebildern des wachen Zustandes diese sinnliche Grundlage niemals, und sollte sie auch nur in den Empfindungen bestehen, welche die den Umrissen der vorgestellten Formen folgenden

Bewegungen unseres Auges oder unserer Tastorgane begleiten[1]). Infolge der Bedingungen der experimentellen Methode sind wir hier natürlich ganz auf die Fälle der zweiten Art angewiesen. Im Hinblick auf den angedeuteten engen Zusammenhang dieser Erscheinungen dürfen wir aber jedenfalls die so gewonnenen Ergebnisse in allem wesentlichen ohne weiteres auch auf die der ersten Art übertragen.

Nun durchdringt die Raumphantasie in ihrer fortwährenden Abhängigkeit der durch äußere Sinneserregungen ausgelösten Empfindungen von hinzuströmenden reproduktiven Elementen alle unsere Wahrnehmungsprozesse. Das räumliche Bild der Außenwelt, das wir in jedem Augenblick durch Gesichts- und Tastsinn empfangen, ist nur zu einem Teil, und meist vielleicht nur zum kleinsten Teil, ein die objektiven Sinneserregungen treu in den Empfindungen widerspiegelndes subjektives Bild der Objekte. Dächten wir uns aus den der unmittelbaren Sinneserregung angehörenden Elementen ein Bild der Objekte hergestellt, so würden diesem nicht nur zahlreiche Züge fehlen, die unserem Wahrnehmungsbilde eigen sind, sondern es würden sich in ihm auch viele Bestandteile finden, die dem Wahrnehmungsbilde abhanden gekommen sind, und die zum Teil schon deshalb nicht in ihm enthalten sein können, weil sie mit bestimmten, ihm aus unserer subjektiven Reproduktion hinzugefügten Elementen nicht zusammen bestehen können. So sehr nun diese in das große Gebiet der psychischen Assimilationen gehörenden Erscheinungen den fundamentalen Charakter dessen beleuchten, was wir mit einer einigermaßen willkürlichen Beschränkung auf ausgezeichnete Fälle »Phantasietätigkeit« nennen, so sehr müssen wir uns doch, um der Eigenart dieser über das ganze Seelenleben sich ausbreitenden Tätigkeit auf die Spur zu kommen, hier notwendig wiederum auf solche Wahrnehmungsassimilationen beschränken, in denen nicht, wie bei der gewöhnlichen Bildung unserer Sinnesvorstellungen, direkte und reproduktive Elemente untrennbar zusammenfließen, sondern in denen durch die willkürlich gesetzten und willkürlich zu

[1]) Vgl. hierzu die Bemerkungen über das Verhältnis der Illusionen zu den Halluzinationen und über den Ursprung der Traumvorstellungen, Physiol. Psychol. III5, S. 647, 652 ff.

variierenden Bedingungen wenigstens gewisse Eigenschaften der resultierenden Vorstellung deutlich als Phantasiebestandteile ausgeschieden werden können. Dieser Fall ist in ausgeprägter Weise im Gebiet der räumlichen Gesichtsvorstellungen bei den pseudoskopischen Täuschungen verwirklicht, und unter ihnen wieder wegen der einfachen und leichten experimentellen Variation der Bedingungen besonders bei den umkehrbaren perspektivischen Täuschungen. Die nämlichen Eigenschaften, denen diese Erscheinungen ihren Wert für das Studium der allgemeinen Faktoren räumlicher Vorstellungen überhaupt verdanken, machen so aus ihnen zugleich die geeignetsten Objekte für die Untersuchung der Raumphantasie.

Betrachtet man, wie es, um die komplizierenden Bedingungen des binokularen Sehens auszuschließen, für die meisten Experimente über die Raumphantasie rätlich ist, das Objekt *a b c d* (Fig. 1) mit bloß einem Auge, so repräsentiert dasselbe an sich ein ebenes, symmetrisches Viereck mit den zwei Diagonalen *a c* und *b d*. In der Tat kann man die Figur in dieser Weise auffassen. Es geschieht das besonders leicht, wenn man einen ungefähr in der Mitte der Linie *b d* gelegenen Punkt möglichst starr fixiert. Doch merkwürdigerweise ist diese nächstliegende und treueste Auffassung der Figur durchaus nicht die gewöhnliche und leichteste, sondern man ist in der Regel geneigt, dieselbe sofort als ein körperliches Gebilde zu sehen, als ein Tetraeder, das man sich durchsichtig, wie aus Glas bestehend, vorstellt. Dabei schwankt nun aber diese Tetraedergestalt wieder zwischen zwei Formen: entweder ist nämlich die Ecke *b* dem Beschauer zugekehrt, und die ganze Figur scheint dann mit ihrer Spitze *d* nach vorn geneigt; oder die Ecke *b* ist vom Beschauer weggekehrt, und die Spitze *d* ist nun ebenfalls etwas in die Tiefe geneigt. Bei der ersten dieser Lagen ist die vertikale Kante *b d* anscheinend direkt sichtbar, während man *a c* durch das Tetraeder hindurchzusehen glaubt. In der zweiten Lage scheint umgekehrt *a c* direkt sichtbar zu sein, während *b d* hindurchgesehen wird. Der

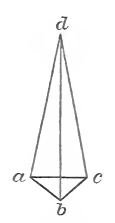


Fig. 1. Pseudoskopisches Tetraeder.

Wechsel zwischen diesen beiden perspektivischen Vorstellungen ist, wie man leicht ermittelt, von der Stellung und Bewegung des Auges abhängig. Fixiert man *b*, oder bewegt man den Blick in einer der Richtungen *b a* oder *b c*, so erscheint die erste Form: *b* ist dem Beschauer zugekehrt. Fixiert man *a* oder *c* und bewegt man den Blick in den Richtungen *a b* oder *c b*, so erscheint die zweite Form: *b* ist vom Beschauer weggekehrt.

Ähnliche Transformationen einer in ihren Grundlinien fest gegebenen Raumgestalt können nun unter geeigneten Bedingungen noch in mannigfaltigerer Weise eintreten, wenn die Teile des Bildes mehr als zwei perspektivische Projektionen zulassen. Doch bleiben dabei stets je zwei entgegengesetzte perspektivische Auffassungen der gleichen Form einander zugeordnet. So kann man z. B. durch eine geringe Veränderung in der Konstruktion der Fig. 1 leicht zwei weitere Auffassungen möglich machen, wenn man nämlich die Basis *a b c* etwas vergrößert, so daß die Punkte *a*, *b* und *c* weiter voneinander abrücken. Fixiert man dann den Durchschnittspunkt der Linien *a c* und *b d*, so erscheint nun die Figur als eine Pyramide mit vier Seitenflächen, deren dem Beschauer zugekehrte Spitze der fixierte Punkt ist; und diese Form kann in ihr Gegenbild mit abwärts gekehrter Spitze übergeführt werden, wenn man den Punkt *d* fixiert. Ein anderes mehrdeutiges Beispiel dieser Art bietet die Fig. 2. Bei ihr ist es offenbar wegen der Vielheit widerstreitender Motive, die sie enthält, noch schwerer als bei Fig. 1, das Ganze als das, was es ist, als eine ebene Zeichnung, zu sehen. Am ehesten gelingt das, wenn man die Figur um 90° dreht, wo sie nun einem senkrechten Durchschnitt durch zwei gleiche und miteinander durch Querlinien verbundene Bikonvexlinsen gleicht. Bei der horizontalen Lage der Zeichnung läßt sich jedoch diese Vorstellung nur schwer festhalten: sobald man den Blick über sie schweifen läßt, sieht man vielmehr bald diesen, bald jenen der abwechselnd konvexen und konkaven Bogen über die Ebene der Zeichnung hervor- und hinter sie zurücktreten, so daß das Bild unruhig wirkt und nur gelegent-

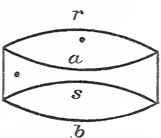


Fig. 2. Pseudoskopische Ringfigur.

lich einmal auf einen Moment ein Ring von bestimmter Gestalt erscheint. Man bemerkt aber bald, daß sich auch hier ein solches perspektivisches Bild festhalten läßt, sobald man bestimmte Punkte der Zeichnung fixiert, und dabei zeigt sich dann, daß jene Unruhe ihren Grund wohl vornehmlich darin hat, daß es wiederum mehrere Formen gibt, zwischen denen die Auffassung schwanken kann. Fixiert man nämlich irgendeinen Punkt eines der beiden Bogen *a* oder *b*, so scheinen beide dem Beschauer zu-, und demnach die nicht fixierten Bogen *r* und *s* von ihm weggekehrt: das Ganze sieht man daher als einen zylindrischen Ring von überall gleicher Höhe, etwa von der Form eines Arm- oder Serviettenringes, dessen vordere Seite etwas nach unten geneigt ist. Fixiert man dagegen irgendeinen Punkt der Bogen *r* und *s*, so bietet sich das umgekehrte Bild: jetzt sind die Bogen *r* und *s* dem Beschauer zu-, die beiden andern *a* und *b* von ihm weggekehrt, und das Ganze erscheint demnach als ein zylindrischer Ring, dessen dem Auge zugewandte Seite nach oben gerichtet ist. Dies sind die zwei häufigsten Auffassungen, sichtlich deshalb, weil die Konturen der vier Bogen zunächst in das Auge fallen und man daher meist irgendeinen Punkt derselben fixiert. Tut man das nicht, sondern hält man in möglichst starrer Fixation einen zwischen *a* und *r* bzw. *s* und *b* oder dagegen einen zwischen *a* und *s* gelegenen Punkt fest, was durch Anbringung eines solchen Punktes (wie in der Zeichnung geschehen) erleichtert wird, so erscheinen wieder die Bilder von Ringen, diese sind aber von ganz anderer Form als vorhin. Fixiert man nämlich den Punkt zwischen *a* und *r*, so erheben sich die beiden Bogen *r* und *b* gegen den Beschauer, während *a* und *s* in weite Ferne zurücktreten: man hat das Bild eines sich über der Ebene der Zeichnung stark verbreiternden und hinter ihr sich sehr verengernden Ringes, etwa einer weit in die Tiefe ausgedehnten und daher perspektivisch gewaltig verkürzten Ringmauer gleichend. Fixiert man dagegen den seitswärts zwischen *a* und *s* angebrachten Punkt, so zeigt sich das entgegengesetzte Relief: jetzt erscheinen die Bogen *a* und *s* als der stark verjüngte vordere, *b* und *r* als der sehr verbreiterte hintere Teil eines Ringes, das Ganze sieht also etwa wie ein breites Band aus, das gegen den Beschauer hin durch einen schmalen Streifen zusammengehalten wird. Auch diese Bilder sind

demnach wieder zueinander inverse perspektivische Projektionen, sie sind aber im ganzen schwieriger festzuhalten als die beiden vorigen, was, wie man leicht bemerkt, damit zusammenhängt, daß das Auge immer geneigt ist, von den isolierten Fixierpunkten auf irgendeine der Bogenlinien überzugehen. Für denjenigen, der im Fixieren weniger geübt ist, und dem daher wegen des fortwährenden Wechsels der vier beschriebenen perspektivischen Vorstellungen diese undeutlich ineinanderfließen, lassen sich übrigens in diesem Fall, ebenso wie bei andern pseudoskopischen Versuchen, die Erscheinungen leicht hervorbringen, wenn man die Figuren als leuchtende Linien im Dunkelraum in der Weise vorführt, daß zuerst bloß die zu fixierenden Punkte gesehen werden, worauf man dann plötzlich die übrige Zeichnung hinzutreten läßt: hierbei erscheint jedesmal im ersten Moment die durch die vorausbestimmte Fixationsstellung induzierte pseudoskopische Vorstellung in überraschender Deutlichkeit[1]).

b. Physiologische Bedingungen der pseudoskopischen Täuschungen.

Vom ersten Augenblick an, wo diese und zahlreiche andere, ihnen ähnliche Erscheinungen die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt hatten, hegten die Physiker und Physiologen, die sich mit ihnen beschäftigten, keinen Zweifel, daß sie als »Spiele der Einbildungskraft« zu deuten seien. In der Tat entsprechen sie ja darin, daß bei ihnen allen die Objekte mit Eigenschaften ausgestattet werden, die ihnen in der Wirklichkeit nicht zukommen, an und für sich durchaus dem Begriff der Phantasie, wie ihn schon der populäre Sprachgebrauch im allgemeinen festhält. Zugleich wollte man aber mit dieser Auffassung der Phänomene die unberechenbar und gewissermaßen ursachlose Natur derselben kennzeichnen, und in ihrem anscheinend völlig regellosen Wechsel, ihrer Unabhängigkeit von bestimmt nachweisbaren physiologischen Bedingungen sah man eben den Beweis, daß man es bei ihnen mit einem bloßen Spiel der Einbildungskraft zu tun habe. Nun ist klar, daß die Ansicht, es handle sich hier um Wirkungen, die dem Gebiete der Phantasie zufallen,

[1]) Näheres hierüber vgl. Grundzüge der physiologischen Psychologie, II, S. 546 f. und III, S. 528 ff. Ferner Phil. Stud. Bd. 14, S. 32 ff.

und die andere, sie seien ein regelloses, oder gar ursachloses Geschehen, nicht notwendig zusammengehören, oder daß dies doch nur so lange zutrifft, als man eben die Phantasie selbst für einen jeder kausalen Betrachtung unzugänglichen Komplex von Phänomenen hält. Da fügt es sich nun glücklich, daß gerade die Erscheinungen der Raumphantasie, wie sie uns in den pseudoskopischen Erscheinungen entgegentreten, offenbar deshalb, weil bei ihnen die Bedingungen der Phantasietätigkeit verhältnismäßig einfacher Natur sind, sich vorzüglich dazu eignen, dieses Vorurteil zu widerlegen. Das ergibt sich aus den oben dargelegten Bedingungen der pseudoskopischen Umkehrungen zunächst klar für die physiologische Seite der Erscheinungen. Hier besteht der Fehler der gewöhnlichen Phantasietheorie darin, daß sie eine solche physiologische Seite überhaupt nicht anerkennt, obgleich es gerade auch Physiologen sind, von denen diese Theorie vertreten wird. Aber hier macht sich leider die verbreitete Eigenschaft naturwissenschaftlicher Beobachter geltend, daß, wo sie je einmal durch den Drang der Umstände genötigt werden, psychologische Einflüsse zu Hilfe zu nehmen, damit gleichzeitig bei ihnen das Gebiet des Wunders anfängt. Wo die Phantasie oder der Wille zu herrschen beginnen, da soll dem Spiel des Zufalls Tür und Tor geöffnet werden. Darin wirkt unbewußt noch die alte Psychologie nach, die in den Vorstellungen rein seelische, von allen körperlichen Affektionen unabhängige Erscheinungen sah, und in der daher auch diese Zufallstheorie im Hinblick auf den überraschenden Wechsel der Phantasievorstellungen einigermaßen entschuldbar war. Heute wissen wir, daß solche rein seelische Vorstellungen überhaupt nicht existieren. Denn Empfindungen bedürfen der physiologischen Funktion der Sinnesorgane zu ihrer Entstehung und mindestens der Sinneszentren zu ihrer Erneuerung. Es gibt aber keine Vorstellungen, die sich nicht aus Empfindungen zusammensetzen, also auch keine, die nicht von irgendwelchen physiologischen Erregungsvorgängen begleitet wären. Wenn jede gegebene Vorstellung ein bestimmtes physiologisches Substrat hat, so kann daher auch einer beliebigen Veränderung einer solchen dieses Substrat nicht fehlen. Die perspektivischen Umkehrungen sind nun zweifellos Veränderungen der Vorstellungen, und es ist also eigentlich absurd, sie für ein »Spiel der Einbildungskraft« in dem Sinne zu halten, daß sie eben

damit von allen physiologischen Bedingungen unabhängig seien. Soll jedoch dieser Ausdruck bloß einen einstweiligen Verzicht auf eine mögliche Interpretation bezeichnen, die dereinst vielleicht von einer imaginären künftigen Physiologie der Sinneszentren zu erwarten sei, so ändert dieser Standpunkt einstweiliger Resignation natürlich nichts an der Sachlage; nur ist er gerade dem verhältnismäßig einfachen Tatbestand der pseudoskopischen Erscheinungen gegenüber ein völlig unberechtigter. Denn um was handelt es sich bei diesen schließlich? Doch um nichts anderes als um verschiedene Entfernungsvorstellungen der einzelnen Teile eines Gegenstandes und um einen Wechsel, der sich in diesen relativen Schätzungen ereignet. Nun sind unsere Entfernungsvorstellungen, wie die Erscheinungen des stereoskopischen Sehens, die Einflüsse der Konvergenz und Akkommodation und anderer Momente auf die Wahrnehmung lehren, durchweg von ganz bestimmten, überall zugleich in physiologischen Verhältnissen begründeten Motiven abhängig. Es ist also gar nicht denkbar, daß inmitten dieser überall waltenden physiologischen Gesetzmäßigkeit nebenbei auch noch ein völlig unberechenbarer Zufall in Gestalt der sogenannten »reinen Einbildungskraft« sein Wesen treibe. In Wahrheit zeigen die bei den obigen Experimenten festgestellten Bedingungen der Fixation der Objekte und der Bewegungen des Auges längs der Fixierlinien, daß es einen solchen Zufall auch hier nicht gibt, sondern in dem, was man das Spiel der Phantasie nennt, genau die nämlichen Einflüsse ihre Wirkungen äußern, die überhaupt unsere relativen Entfernungsvorstellungen und demzufolge unsere Auffassung körperlicher Gegenstände bestimmen. Denn jene Bedingungen der umkehrbaren pseudoskopischen Erscheinungen lassen sich offenbar auf die drei Momente zurückführen, daß 1) der fixierte Punkt und seine unmittelbare Nachbarschaft deutlicher gesehen werden als die in mehr seitlichen Teilen des Gesichtsfeldes liegenden Objekte, daß 2) nähere Objekte, falls die Akkommodation auf sie eingestellt ist, wiederum deutlicher gesehen werden als fernere, und daß 3) für die Auffassung der Perspektive eines körperlichen Gegenstandes der Lauf der Begrenzungslinien entscheidend ist. Diese drei Bedingungen zusammen bestimmen, soweit physiologische Momente in Betracht kommen, vollkommen eindeutig die jedesmalige Auffassung der Objekte in den obigen Beispielen, und der Wechsel

dieser Bedingungen, der nach der Beschaffenheit der Versuche nur in einem Wechsel des Fixierpunktes bestehen kann, bestimmt ebenso eindeutig die eintretende Umkehrung des Reliefs. Wenn wir in Fig. 1 den Punkt *b* fixieren, so bildet er mit seiner Umgebung die Region des deutlichsten Sehens, die Linie *a c* reicht schon mehr in die des indirekten Sehens hinein. Darum verstärkt sich nun auch die Täuschung, wenn wir *b* aus großer Nähe fixieren, und sie vermindert sich und kann schließlich ganz schwinden, wenn wir aus der Ferne beobachten. Der Lauf der Begrenzungslinien *b a*, *b c* und *b d* bestimmt aber dann ohne weiteres die ganze Form der Figur. Umgekehrt verhält es sich, wenn wir z. B. den Punkt *a* fixieren. Jetzt erscheinen *b* und *c* undeutlicher, die Richtungen der Verbindungslinien zwischen den Punkten lassen aber bloß *b* in die Tiefe rücken, während *c*, als im gleichen Horizont mit *a* liegend, auch in gleicher Distanz gesehen wird. Dies ändert sich einigermaßen, wenn wir *a c* ebenfalls in eine abwärts gerichtete Lage bringen. Dreht man die Figur um etwa 45°, so erscheint daher in großer Nähe betrachtet in der Tat nun auch *c* etwas gegen *a* nach der Tiefe verschoben: die Lage des Tetraeders erscheint gegen seine vorige um seine vertikale Achse gedreht. Dieser Versuch zeigt besonders deutlich den mitwirkenden Einfluß des Laufs der Begrenzungslinien: diese müssen, den Regeln der normalen Perspektive entsprechend, eine vom Fixationspunkt an aufwärts oder abwärts geneigte Richtung haben, wenn eine körperliche Vorstellung entstehen soll. Gerade horizontale oder vertikale Linien können sich in eine durch die schrägen Fixierlinien bestimmte Perspektive einordnen, wie *a c* und *b d* in Fig. 1, sie können aber selbst keine Tiefenvorstellung hervorbringen. Die nämlichen Bedingungen lassen sich leicht für die Auffassung der mehrdeutigen Ringformen in Fig. 2 sowie für die mannigfachen andern pseudoskopischen Objekte nachweisen, die man nach dem Muster dieser beiden typischen Beispiele zwei- oder vieldeutiger Formen konstruieren kann[1]). Auch in Fig. 2 erscheint jedesmal der fixierte Punkt als der nähere, und die von ihm ausgehenden, in

---

[1]) Weitere hierher gehörige Fälle vgl. in meiner Abhandlung über geometrisch-optische Täuschungen, Abhandl. der Ges. der Wiss. zu Leipzig, Math.-phys. Klasse, Bd. 24, 1898, S. 58 ff.

diesem Falle gekrümmten Fixierlinien bestimmen eindeutig die Richtung der Perspektive. Ebenso folgen die beiden ungewöhnlichen Bilder, die durch die Fixation in den freien Zwischenräumen der Figur gelegener Punkte entstehen, wiederum der Regel, daß jedesmal die dem Blickpunkt nähere Fixierlinie einem dem Beschauer zugekehrten Teile der Perspektive angehört. Damit hängt es sichtlich auch zusammen, daß in diesem Fall die durch Fixation des seitlichen Punktes zu erzeugende Vorstellung eines gegen das Auge stark verjüngten Bandes leichter entsteht als die durch starre Fixation des oberen Punktes herzustellende eines nach der Tiefe sich stark verschmälernden Ringes. Denn während es dort zwei nächste Begrenzungslinien *s* und *a* gibt, die sich der Perspektive einordnen, wird hier nur die Linie *r* wirksam, indes die dem Relief zuzuordnende Linie *b* sogar am weitesten in der Region des indirekten Sehens liegt.

Diese Verhältnisse zeigen klar, daß die oben angeführten physiologischen Bedingungen hauptsächlich dann als auslösende Kräfte auf die perspektivische Phantasie wirken, wenn eine Mehrheit in gleichem Sinn tätiger Einflüsse vorhanden ist. Dies bestätigt sich an jeder beliebigen pseudoskopischen Figur, wenn man sie dadurch variiert, daß irgendwelche Elemente beseitigt werden, oder wenn man einzelne Elemente isoliert einwirken läßt. Zeichnet man z. B. eine schräge gerade Linie, so kann eine solche immer noch als eine perspektivische Richtlinie gesehen werden. Aber die Tendenz dazu ist gering, und sie wird erst etwas größer, wenn man die schräge mit einer vertikalen oder horizontalen Geraden, oder auch wenn man zwei schräge Linien sich kreuzen läßt. Ebenso wird die Neigung, die Fig. 1 perspektivisch zu sehen, sehr vermindert, wenn man die Linie *b d* hinwegläßt, obgleich dann die Vorstellung eines Tetraeders immer noch möglich bleibt, das freilich in diesem Falle nicht mehr durchsichtig, wie in Fig. 1, erscheinen kann. Auch läßt sich nur durch Fixation eines Punktes der Linie *a c* eine solche Vorstellung hervorbringen, während die Fixation von *b* jetzt unwirksam bleibt. Das Bild hat also seine Umkehrbarkeit verloren, die ja eben an die durch die Linie *b d* wesentlich mitbedingte Vorstellung der Durchsichtigkeit gebunden ist. Demnach ist die Häufung der physiologischen Bedingungen des deutlichen Sehens und des Laufs

der Konturen eine doppelte: auf der einen Seite verstärkt sie den Effekt und läßt diesen teilweise überhaupt erst hervortreten; auf der andern Seite aber stellen sich den nach einer bestimmten Richtung wirkenden Momenten andere, entgegenwirkende oder sogar eine Mehrheit solcher entgegen. Auf diese Weise entstehen nicht nur Umkehrungen der Perspektive, sondern auch qualitativ abweichende Vorstellungen.

c. Psychische Motive der pseudoskopischen Täuschungen.

Alle diese physiologischen Momente würden nun unfähig sein, die Erscheinungen hervorzubringen, wenn sich nicht psychische Motive hinzugesellten, die ihnen genau parallel gehen, derart, daß jeder physiologische Reiz zugleich durch die ihn begleitende Empfindung ein psychisches Motiv mit sich führt. Die allgemeine Bedingung, unter der diese psychischen Motive erst wirksam werden können, besteht aber hier in jenen assoziativen Elementarprozessen, die wir, weil bei ihnen Elemente früherer Vorstellungen durch den äußeren Eindruck reproduziert werden und in dieser Wiedererneuerung teils sich dem Eindruck, teils aber auch umgekehrt diesen sich angleichen, als Assimilationen bezeichnen. Der fixierte Punkt könnte nicht gegenüber den andern, undeutlicher gesehenen als der nähere erscheinen, wenn nicht allgemein in unserer Wahrnehmung die näheren Objekte schärfer aufgefaßt würden als die ferneren. Sicherlich ist das nicht ausnahmslos zutreffend. Wir können ja gelegentlich einmal auch ein fernes Objekt fixieren, wo dann das nähere undeutlicher gesehen wird. Aber für die ungeheure Mehrzahl unserer Vorstellungen trifft es zu, und vor allem für alle diejenigen, aus denen sich das allgemeine Bild der uns umgebenden Welt, von den nächstliegenden Gegenständen an bis zum fernen Horizont und den über uns schwebenden Wolken, zusammensetzt. So hat sich aus unzähligen Empfindungen und ihren Komplexen die feste Assoziation zwischen Deutlichkeit und Nähe, Undeutlichkeit und Ferne gebildet. Sie ist nicht im mindesten eine Assoziation dieser Begriffe von Ferne und Nähe selbst, sondern lediglich eine solche der elementaren Wahrnehmungsbestandteile, aus denen sich in den vielen einzelnen Fällen, in denen wir Körper vor uns sehen, die konkreten Entfernungsvorstellungen gebildet haben. Dann entspricht

jedem jener physiologischen Faktoren, die bei der Auffassung eines körperlichen Gebildes überhaupt und so auch bei der pseudoskopischen Vorstellung zusammenwirken, ein psychisches Assoziationsmotiv, das selbst wiederum aus unzähligen Motivreihen von verwandter Beschaffenheit besteht, und wobei jedes Glied dieser Reihe ein Assoziationsprodukt einzelner Sinnesempfindungen ist. Indem nun diese an die einzelnen Faktoren des Eindrucks, Fixierpunkt, Deutlichkeit und Verlauf der Konturen, gebundenen Assoziationsmomente zusammenwirken, entspringt natürlich aus ihrer aller Vereinigung in dem so entstandenen Gesamtbilde noch einmal ein resultierendes Motiv, das als solches abermals assimilative Assoziationen auslöst. Dieses resultierende Motiv ist dasjenige, das wir zusammenfassend das der »Bekanntheit des vorgestellten Gegenstandes« nennen. Die Vorstellung des Tetraeders, welche die Fig. 1 (S. 21) bei geeigneter Fixation in der einen oder andern Form erweckt, empfängt natürlich eine wesentliche Hilfe durch den Umstand, daß uns das Tetraeder eine geläufige stereometrische Form ist. Ebenso gehört ein Ring, wie ihn die Fig. 2 in der gewöhnlichen umkehrbaren Perspektive in verschiedenen Stellungen darbietet, zu den bekannten Objekten des täglichen Gebrauchs, und die beiden ungewöhnlichen Auffassungen sind wahrscheinlich die selteneren, nicht bloß, weil den isolierten Fixationspunkten der unmittelbare Antrieb von Konturen mangelt, die sich an sie anschließen, sondern auch deshalb, weil die resultierenden Vorstellungsobjekte selbst viel ungewöhnlicher sind. Dennoch muß man zwei oft begangene Mißverständnisse fernhalten. Das erste besteht in der Meinung, es handle sich hier um eine Vergleichung, also um eine Art bewußten oder unbewußten Urteilens oder gar Schließens. Davon ist in den wirklichen Erscheinungen nicht das geringste zu finden. Die resultierende Vorstellung steht vielmehr in jedem einzelnen Fall, wenn die zureichenden einzelnen Assoziationsmomente gegeben sind, gerade so unmittelbar anschaulich vor uns, wie bei jeder andern unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung. In der Tat handelt es sich ja um nichts anderes als um eine solche, nur daß bei der eigentlichen Wahrnehmung die Assoziationsmomente, wie wir uns nachträglich überzeugen können, mit den Eigenschaften des objektiv vorhandenen Körpers übereinstimmen, während sie bei den pseudoskopischen

Bildern nur den Schein eines Körpers erzeugen. Aber dieser Unterschied ist psychologisch wiederum deshalb irrelevant, weil, wie uns zahlreiche Versuche lehren, auch bei der Anschauung des wirklichen Objektes reproduktive Elemente mitwirken, durch die wir das an sich in der unmittelbaren Empfindung immer nur fragmentarisch gegebene Bild ergänzen. Das zweite, gerade bei der Zurückführung der pseudoskopischen Erscheinungen auf das »Spiel der Einbildungskraft« obwaltende Mißverständnis besteht darin, daß man jene Assoziation der resultierenden Vorstellung mit geläufigen Gegenständen der Wahrnehmung für die einzige und zur Entstehung der Täuschung zureichende Assoziation ansieht. Wie unzutreffend diese auf den vulgären Assoziationsbegriff gestützte Meinung ist, erhellt schon aus dem erschwerenden Einfluß, den die Beseitigung einzelner Teilmomente, aus denen sich das pseudoskopische Bild zusammensetzt, auch dann noch ausübt, wenn der bleibende Rest dem Bild eines körperlichen Objekts noch ebenso vollständig entsprechen würde wie die unveränderte Zeichnung. Wenn wir z. B. in Fig. 1 die Linie *b d* weglassen, so kann die Zeichnung noch ebensogut wie vorher ein Tetraeder darstellen, dessen eine Kante vom Beschauer abgewandt ist, nur daß nun dieser natürlich die abgekehrte Kante nicht mehr sehen kann. Da aber solche körperliche Gebilde aus undurchsichtigem Material jedenfalls viel geläufigere Objekte unserer Wahrnehmung sind, so sollte man, wenn es sich bloß um eine Assoziation der resultierenden Vorstellung handelte, erwarten, daß jetzt der körperliche Eindruck leichter als vorher entstünde. Davon trifft aber das Gegenteil zu; und die in diesem Fall nicht mehr umkehrbare Vorstellung tritt nur ein, wenn wir einen Punkt der Linie *a c*, nicht wenn wir einen andern Punkt, z. B. *b*, fixieren. Die Sache verhält sich also nicht so, daß etwa die Totalwirkung des Bildes zuerst vorhanden wäre und nun die einzelnen Teilmotive erst nach sich zöge, sondern diese werden zuächst wirksam, und sie erzeugen durch ihr Zusammenwirken die resultierende Vorstellung, die dann allerdings durch jene Bekanntheitsassoziationen in ihrem plastischen Eindruck noch weiterhin gehoben werden kann. Diese Gesamtassoziation wirkt aber nur als verstärkendes Motiv bereits vorgebildeter Vorstellungen, nicht anders als wie dies bei jeder Sinneswahrnehmung geschieht.

d. Größentäuschungen durch Erinnerungsassoziationen.

Gleichwohl würde es nicht zutreffend sein, wenn man das entstehende Phantasiebild bloß als eine Resultante aus jenen einzelnen Faktoren der Fixation, der relativen Deutlichkeit der verschiedenen Teile und des Laufs der Konturen, ansehen wollte. Dem widerspricht nicht nur der schon erwähnte Einfluß, den offenbar bei diesen pseudoskopischen Phantasievorstellungen die Assoziation des Gesamtbildes mit bekannten Objekten ausübt, sondern das läßt sich noch deutlicher durch solche Versuche dartun, bei denen der assoziative Einfluß geflissentlich auf das Ganze einer Form eingeschränkt wird. Letzteres kann leicht dadurch geschehen, daß man Zeichnungen entwirft, deren einzelne Teile an sich bedeutungslos sind, aber in ihrer Verbindung assoziative Angleichungen an geläufige Objekte der Wahrnehmung erwecken. Diese Erscheinungen schließen sich zum Teil an gewisse optische Täuschungen an, die sich hervorbringen lassen, wenn die assoziativ einwirkenden Objekte selbst unmittelbar neben denen, auf die sie einwirken, dargeboten werden, und wo nun, je nach den besonderen Bedingungen, bald Angleichungen, bald aber auch Kontrastwirkungen hervortreten können, Veränderungen, die unter dem Namen der »optischen Assoziationstäuschungen« bereits bekannt sind[1]). Instruktiver für das Studium des Einflusses solcher resultierender Assoziationen auf die Phantasievorstellungen werden aber die Erscheinungen, wenn das die Auffassung induzierende Objekt nicht selbst in der direkten Wahrnehmung gegeben ist, sondern wenn es nur auf dem Wege der Erinnerungsassoziation einwirkt. Dabei zeigt sich zugleich, daß, während bei jenen direkten Wahrnehmungsassoziationen im allgemeinen die Kontrastwirkungen überwiegen und angleichende Veränderungen nur unter besonders günstigen Bedingungen und bei sehr geringen Unterschieden der Objekte hervortreten, jetzt, wo die in Wechselwirkung tretenden Vorstellungselemente zeitlich weit auseinandertreten, umgekehrt die Angleichung an geläufige Objekte der Erinnerung durchaus vorwaltet. Ein Kontrast setzt in diesem Fall, wie andere, hier nicht näher zu erörternde Erfahrungen lehren, immer die Beziehung auf ein be-

[1]) Die geometrisch-optischen Täuschungen, a. a. O. S. 137 ff.

stimmtes einzelnes Objekt der Erinnerung und in der Regel wohl zugleich eine verhältnismäßig kurze Zwischenzeit zwischen der Einwirkung des induzierenden Erinnerungsobjektes und der kontrastierend induzierten Vorstellung voraus. Für die Analyse der Phantasietätigkeit kommen aber auch hier nur diejenigen Erscheinungen in Betracht, bei denen das Gebiet der induzierenden Erinnerungsvorstellungen ein unbestimmt begrenztes ist, ähnlich wie das bei den in die pseudoskopischen Erscheinungen eingreifenden Erinnerungselementen vorausgesetzt werden kann. Wie bei den reproduktiven Faktoren der Umfang des Gebiets assoziativ wirksamer Objekte, so bietet sodann von seiten des die Phantasietätigkeit auslösenden direkten Eindrucks die möglichst einfache und schematische Beschaffenheit der Objekte die günstigsten Bedingungen, weil diese nun auch dem sogenannten Spiel der Phantasie die freieste Bewegung lassen. Um die bestimmenden Assimilationsmotive aufzufinden, wählt man zugleich zweckmäßig die Objekte so, daß sie verschiedene Kombinationen ihrer Teile gestatten, bei denen abweichende Assoziationsmotive in Wirksamkeit treten, die auf die resultierende Vorstellung selbst in verschiedenem Sinn einwirken können. Bedient man sich einer derartigen Variation der Bedingungen, so treten dann die Erscheinungen wieder in eine gewisse Analogie mit den umkehrbaren perspektivischen Projektionen, nur daß hier statt der subjektiven Motive der Fixation die objektiven des Eindrucks selbst variiert werden. Auf solche Weise ergänzen sich diese Versuchsarten, indem jede von ihnen eine der beiden Gruppen der Assoziationsmotive, die im allgemeinen bei jedem Eindruck zusammenwirken, einigermaßen gesondert zur Geltung bringt. Im einen Falle, bei den umkehrbaren Projektionen, bleibt das Objekt selbst unverändert, aber die physiologischen Motive der Bildentwerfung werden variiert; im andern, bei den Umkehrungen durch wechselnde Kombinationen, bleiben diese Motive konstant, aber das Objekt selbst wird variiert.

Die zwei Objekte *A* und *B* in Fig. 3 sind von gleicher Höhe und von ähnlicher Gestalt; sie besitzen aber abweichende Proportionen. Beide erwecken etwa die Vorstellung von Tafeln, die auf je zwei Stützen aufgestellt sind. Da *A* die größere, *B* die kleinere Tafel ist, so ist man nun geneigt, namentlich wenn man die Zeichnungen sukzessiv auffaßt, bei *A* die Vorstellung der bedeutenderen

Größe der Tafel auf die ganze Figur zu übertragen. A erscheint also auch in seiner Höhe größer als B; man übersieht, daß dieser Unterschied durch die höheren Stützen in B vollständig ausgeglichen ist. Nebenbei ist man geneigt, infolge der bekannten Assoziation des Gewichtswinkels mit der Entfernung B in größere Ferne zu verlegen. Kehrt man beide Figuren um, so verschwindet dieser Unterschied, es verschwindet aber auch die Assoziation mit den aufgestellten Tafeln. Kombiniert man ferner die Figuren in ihrer ur-

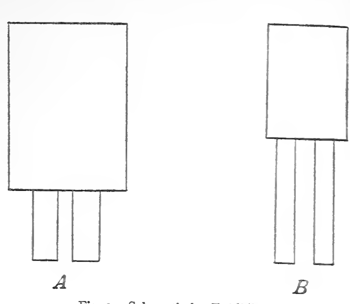


Fig. 3. Schematische Tafelbilder.

sprünglichen Lage mit einem an einem kurzen Hals aufgesetzten Kreise, wie in Fig. 4, wobei die Größe der beiden Kreise verschieden, aber dieser Unterschied in der Höhenrichtung durch den entgegengesetzten des Halses ausgeglichen ist, so kehrt sich die Höhentäuschung der Fig. 3 um. Es ist augenscheinlich die naheliegende Assoziation mit den Proportionen der menschlichen Gestalt, die diesen Wechsel herbeiführt. A entspricht etwa den Proportionen einer kindlichen, B denen einer männlichen Gestalt. Wie die Zeichnungen dieser in Fig. 5 bei gleicher Höhe die ähnlichen Täuschungen erwecken, so auch die entfernt an sie erinnernden schematischen Figuren 4[1]).

[1]) Um die Größentäuschungen in Fig. 3—6 lebhafter zu machen, ist es zweckmäßig, die zu vergleichenden Objekte etwas größer als hier und auf getrennten Blättern auszuführen.

Könnte man bei dem Eindruck der Fig. 5 allenfalls noch im Sinne der alten Assoziationslehre an die Beziehung zu einem einzelnen bekannten Eindruck oder wenigstens zu einzelnen konkreten Erfahrungen denken, so ist dies bei den schematischen Umrissen der Fig. 4 offenbar ausgeschlossen. Ebensowenig kann aber von einer Vergleichung des Objektes mit einem abstrakten Begriff menschlicher Proportionen, den wir uns gebildet hätten, die Rede sein. Vielmehr sehen wir die Zeichnung *A* unmittelbar und ohne jede nebenher-

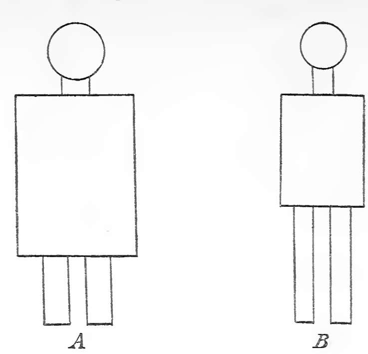


Fig. 4. Schemata menschlicher Gestalten.

gehende anderweitige Vorstellung größer oder kleiner, ganz so wie wir bei der Wahrnehmung der realen Eigenschaften von Objekten diese unmittelbar sehen und nicht erst erschließen; ja der scheinbare Größenunterschied der Zeichnungen *A* und *B* in Fig. 4 kann einem Beobachter auffallen, noch ehe er sich klargemacht hat, daß Beziehungen zu den Proportionen menschlicher Gestalten überhaupt existieren. Denn die Figuren sind ja keineswegs so eindeutig, daß diese Ähnlichkeit sofort auffallen müßte. Wir können uns etwa die Figuren als zwei aufgestellte Tafeln denken wie in Fig. 3, denen oben ein Knopf von verschiedenem Durchmesser aufgesetzt ist. Auch hier kann daher dieser Einfluß der analogen Eigenschaften bekannter Objekte

nur als ein Assimilationsvorgang gedacht werden, der unbestimmt viele Elemente früher gehabter Vorstellungen wiedererweckt, die auf den direkten Eindruck eine Totalwirkung ausüben, indes alle sonstigen, nicht durch den Eindruck assimilierbaren Elemente durch diesen zurückgedrängt werden. Je mehr ein gegebenes Wahrnehmungsobjekt selbst konkrete einzelne Züge enthält, um so leichter können sich natürlich auch dem Assimilationsprodukt solche bestimmtere Elemente früherer Vorstellungen beimengen. So sehen wir ohne Zweifel in den Zeichnungen der Fig. 5 stets in die beiden mensch-

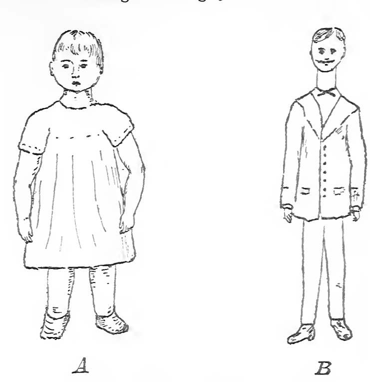


Fig. 5. Kindliche und männliche Gestalt.

lichen Gesichter irgendwelche Züge hinein, die in der Zeichnung gar nicht vorhanden sind. Bei den schematischen Zeichnungen ist das unmöglich, weil sich hier die Beschränkung auf bestimmte Umrißlinien so deutlich aufdrängt, daß nur noch die Gesamtauffassung in bezug auf die Dimensionen des Ganzen oder die relative seiner Teile assimilatorische Veränderungen zuläßt: alle reproduktiven Elemente, die sich sonst noch hervordrängen möchten, werden aber durch das fest gegebene wirkliche Bild zurückgedrängt. Auch das wird daher anders, wenn der deutlichen Auffassung eines solchen schematischen

Bildes irgendwelche Hindernisse entgegentreten, wenn wir etwa eine derartige Zeichnung aus großer Ferne oder in der Dämmerung bei unsicherer Beleuchtung erblicken, oder wenn an sich die Umrisse selbst verwaschen oder unregelmäßiger sind. Dann treten jene oft geschilderten Erscheinungen ein, wie man sie ähnlich etwa bei der phantastischen Umgestaltung von Wolkenformen, von fernen Bäumen, Häusern usw. beobachtet. Mit dem Hereintragen solcher konkreter Züge gewinnen nun die reproduktiven Assimilationselemente mehr und mehr das Übergewicht über den direkten Eindruck, bis schließlich das für Wirklichkeit gehaltene Bild in allen seinen wesentlichen Bestandteilen zu einem Phantasiebilde geworden ist.

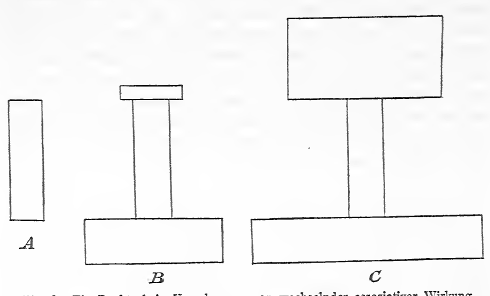


Fig. 6. Ein Rechteck in Umgebungen von wechselnder assoziativer Wirkung.

Ganz unbeeinflußt von solchen reproduktiven Elementen bleibt aber kein Eindruck, und namentlich überall da, wo sich irgendwelche Umrißlinien zu einem geschlossenen Ganzen zusammenfügen, wird unsere Auffassung der Raumgebilde von der Assoziation mit irgendwie verwandten Formen unaufhaltsam bestimmt. Ein einfaches aufrecht stehendes Rechteck z. B., wie Fig. 6 *A*, erweckt etwa die dunkle Assoziation mit einem Baumstamm oder mit einem rechteckigen Brett. In der in *B* gezeichneten Kombination weicht diese der bestimmteren mit einer Säule, und eine geringe Veränderung der Ansatzstücke, wie sie *C* zeigt, ruft wiederum ziemlich eindeutig etwa das Bild einer auf einem Pfahl errichteten Tafel wach, usw. So ist

nun aber auch die Auffassung der uns umgebenden räumlichen Welt, der Gegenstände der Natur wie irgendwelcher Kunstprodukte, durchtränkt mit den mannigfaltigsten assoziativen Elementarprozessen, die wir nur meist nicht bemerken, weil entweder die assimilativ wirkenden reproduktiven Bestandteile dem Gegenstand selbst im wesentlichen gleichen, oder weil sie umgekehrt den Eindruck so sehr phantastisch umgestalten, daß der das Bild auslösende Reiz ganz hinter dem Phantasiebild verschwindet. Dabei spielt dann zugleich die individuelle Disposition und namentlich die Anlage zur Verbindung der räumlichen Reproduktionen mit bestimmten Empfindungsinhalten eine sehr wesentliche Rolle. Je nach der Macht dieser Faktoren, die man alle zusammen mit dem unbestimmten Namen der »Phantasiebegabung« bezeichnet, kann sich bei dem einen Menschen ein Eindruck zu einem Phantasma gestalten, der in einem andern nur die dürftigsten schematischen Assimilationen auslöst. Diese Unterschiede, zu denen als Grenzfälle schließlich auch gewisse pathologische Sinnesstörungen zu zählen sind, gehören daher schon innerhalb eines und desselben Kulturkreises zu den wichtigsten Faktoren geistiger Begabung.

e. Gefühlsfaktoren einfacher Gebilde der Raumphantasie.

Jene einfachsten Fälle assoziativer Beeinflussung, wie sie etwa die Fig. 6 darbietet, sind nun aber weiterhin vermöge der leicht zu verfolgenden Änderungen, die hier der subjektive Eindruck beim Wechsel der Assimilationen erfährt, besonders geeignet, zugleich die Gefühlsfaktoren hervortreten zu lassen, die sich hier, wie überall, mit den Vorstellungen verbinden. Solche Gefühlsmomente sind, wie schon Th. Lipps hervorgehoben hat, ganz besonders an die beiden Hauptdimensionen einfacher Figuren, die vertikale und die horizontale, gebunden[1]). Dabei tritt das jeder dieser Dimensionen immanente Gefühlsmoment vor allem in der kombinierten Wirkung beider hervor. So macht die Fig. 6 *A* entschieden auch rein gefühlsmäßig einen andern Eindruck, wenn man sie, wie hier, aufrecht sieht, als wenn man ihr eine horizontale Lage gibt. Aber die Gefühlselemente des Eindrucks bleiben in diesem Falle verhältnismäßig

[1]) Th. Lipps, Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen, 1897, S. 6ff.

schwach, und ihre Existenz kann daher leicht bestritten werden. Ganz anders, wenn wir die Figuren *B* und *C* vergleichen, wo nun außerdem ein gewisser Gegensatz die Wirkungen hebt. Bei der an eine Säule erinnernden Fig. *B* überwiegt durch den Kontrast des hoch ansteigenden Schaftes zu dem breiteren Fuße das Gefühl des Aufstrebens, verbunden zugleich mit einem Gefühl der Leichtigkeit, das hauptsächlich durch das im Verhältnis zur Kraft des Schaftes kurze und schmale Gebälk erregt wird. Ganz im Gegensatze dazu überwiegt in Fig. *C* das an der breiten horizontalen Unterlage haftende Gefühl der ruhigen Sicherung, indes die von der aufgerichteten Säule oder Stange getragene Tafel durch ihre Dimensionen, statt des vorhin vorhandenen Gefühls der Leichtigkeit, eher ein solches der Belastung hervorruft.

Nun ist freilich anzuerkennen, daß die Gefühlsfaktoren des Eindrucks weder so sicher festzustellen noch so leicht zu beschreiben sind wie die vorhin besprochenen objektiven Assoziationsmotive. Teils bildet hier die bekannte Mangelhaftigkeit unserer Terminologie der Gefühle ein Hindernis, teils wird die Aufsuchung des Ursprungs der wirksam werdenden Gefühle dadurch erschwert, daß an die Vorstellungen als solche vermöge der uns geläufigen Verwendung der Objekte gewisse Gefühle geknüpft sind. So ist eine Säule ein Objekt der Kunst, das mancherlei ästhetische Assoziationen erwecken kann; das an einem Pfahl befestigte Brett dagegen ist Objekt des Gebrauchs, bei dem uns solche ästhetische Anklänge ferner liegen. In der Tat wird man zugeben müssen, daß diese Momente mitspielen, und daß also in die hier wirksam werdenden Gefühlsassoziationen zunächst solche objektive Gefühle eingehen, die zudem nicht rein ästhetischer Natur zu sein brauchen, sondern jeweils mit dem besonderen Charakter der Vorstellung in Beziehung stehen. Dennoch läßt sich der Gefühlseindruck schwerlich ganz auf diese objektiven Momente zurückführen. Denn wir beobachten, daß jene eigentümlichen, an die räumlichen Richtungen und die relative Größe derselben gebundenen Gefühlsfärbungen an ganz verschiedenen Gegenständen, die als solche die verschiedensten objektiven Assoziationen erwecken, in der gleichen Weise wiederkehren. So ist das Gefühl des Emporstrebens auch in Fig. 3 *B* und 4 *B* (S. 34 f.) zu beobachten. Die Verbindung mit der Größentäuschung, die in

diesen und ähnlichen Fällen stattfindet, kann daher den Gedanken erwecken, jene Raumgefühle seien die Ursachen solcher Täuschungen, einen Gedanken, den in der Tat Th. Lipps in seiner an feinen ästhetischen Bemerkungen reichen Analyse einfacher Raumformen durchzuführen gesucht hat. Aber abgesehen von andern positiven Beweisen, die hier die an die Bedingungen der Fixation und Bewegung des Auges gebundenen Empfindungsfaktoren als die primären, die Gefühle dem gegenüber als sekundäre Momente erkennen lassen, zeigt es sich, daß zwar gewisse Größentäuschungen gerade so wie jene Gefühle des Emporstrebens, der Leichtigkeit, der Festigkeit usw. von objektiven Assoziationen abhängen können, daß dabei aber beide Wirkungen im allgemeinen unabhängig voneinander veränderlich sind. So erscheinen mir die in Fig. 3 und 4 in entgegengesetztem Sinne stattfindenden Höhentäuschungen ungefähr gleich groß; aber das Gefühl des Emporstrebens und seines Gegensatzes erweckt mir deutlich nur der Anblick der Fig. 4, während ich bei Fig. 3 kaum etwas davon bemerken kann. Das ist im Hinblick auf die objektiven Assoziationen begreiflich. Eine größere oder kleinere Tafel ist für uns ein relativ gleichgültiges Ding; an den Körperverhältnissen eines Menschen nehmen wir mit unserem eigenen Gefühl teil: wir strecken uns mit dem Langen und dehnen uns mit dem Breiten. Nicht als ob dabei objektiv nachweisbare Veränderungen unserer Körpergröße stattfinden müßten — obgleich auch das nicht unmöglich ist —, doch der niemals ganz fehlende Antrieb zur Nachbildung des Geschauten wird naturgemäß dann intensiver empfunden, wenn dieses Geschaute ein uns ähnlicher und gleich uns fühlender Mensch ist.

Können aber auch die objektiven Assoziationen und die subjektiven Gefühlswirkungen relativ unabhängig nebeneinander hergehen, so ist doch damit natürlich nicht ausgeschlossen, daß sie nicht ineinander eingreifen können, indem die Vorstellungsassoziation den Gefühlsfaktor, und dieser wieder die erstere zu heben vermag. So scheint in der Tat in Fig. 6 in der an die Säule erinnernden Kombination *B* der ein lebhaftes Gefühl des Emporstreckens erweckende Schaft etwas höher zu sein als das objektiv gleiche isolierte Rechteck in *A*. Anderseits assoziiert sich ja aber auch das Bild der Säule schon objektiv mit der Vorstellung einer bedeutenden Höhen-

dimension. Dazu kommt noch ein weiteres Moment dem Ineinandergreifen dieser objektiven und subjektiven Faktoren des Eindrucks zustatten. Auch jene Gefühle des energischen Emporstrebens und des ruhigen Behagens oder der Leichtigkeit und des Drucks der Schwere, wie er sich mit den verschiedenen Raumkombinationen verbinden kann, besitzen eine eigentümliche Empfindungsgrundlage in den Bewegungs- und Spannungsempfindungen, die das wirkliche Austrecken unserer Glieder oder die wirkliche Ruhe und Bewegung begleiten, und die auch da nicht ganz fehlen, wo solche Bewegungen und Spannungen nur als latente Impulse vorhanden sind, und wo daher immer zugleich ein schwaches Bild der Empfindungen reproduziert wird. Diese Empfindungsassoziationen sind zuweilen nicht bloß für die nie fehlenden Begleiterscheinungen dieser bei der Anschauung der Raumgebilde sich einstellenden Gefühle, sondern sie sind für die Gefühle selbst gehalten worden. Doch scheitert diese Theorie, abgesehen von ihrer sonstigen psychologischen Unhaltbarkeit, schon an der Unmöglichkeit, die auch hier für die Gefühle kennzeichnenden Gegensätze der qualitativen Gemütsstimmungen, wie sie in dem Wechsel von Erhebung und Ruhe, Leichtigkeit und Schwere und ähnlichem hervortreten, aus irgendwelchen Konstellationen der Empfindungen verständlich zu machen.

Die so an die subjektive Auffassung der Raumformen gebundenen Gefühle verschmelzen nun überall mit jenen objektiven, in das Gebiet der Wiedererkennungs- und Erinnerungsvorgänge führenden Assoziationen zu komplexen Gefühlsresultanten. In dieser Verschmelzung der beiden Gefühlsfaktoren, der subjektiven und der objektiven, besteht aber augenscheinlich der Vorgang, den die neueren Ästhetiker als »Einfühlung« bezeichnet, und mit dem sie speziell für die ästhetischen Objekte der Überzeugung Ausdruck gegeben haben, daß hier eine innigere Beziehung des Subjektes zu dem Eindruck, als er aus der bloßen objektiven Vorstellung begriffen werden könne, anzunehmen sei. Darum soll die »Einfühlung« einerseits die Wirkung des Eindrucks auf das Gemüt des Beschauers, und anderseits zugleich die unmittelbare Beziehung der subjektiven Gemütserregung zu dem Objekt begreiflich machen [1]. »Einfühlen«

[1]) Zu dem Begriff der »Einfühlung« in der Ästhetik vgl. besonders Lipps,

in diesem Sinne ist jedoch selbstverständlich kein auf die ästhetischen Objekte beschränkter Vorgang, sondern es bildet einen notwendigen Koeffizienten jeder beliebigen Vorstellung, ob diese nun eine sogenannte Wahrnehmung oder ein Phantasiebild sein mag. Ihrer psychologischen Natur nach ist diese »Einfühlung« der auf der Gefühlsseite liegende Teil des bei jeder Vorstellungsbildung stattfindenden Assimilationsprozesses. Sie ist insofern eine doppelseitige Gefühlsassimilation, als die an den objektiven Eindruck gebundenen Assoziationsmotive untrennbar mit jenen subjektiven Motiven verschmelzen, die von der unmittelbaren Rückwirkung des Eindrucks auf den eigenen Körper und seine Willenshandlungen und die an diese gebundenen Gefühle herrühren. So nehmen wir denn nicht bloß mit diesen unseren subjektiven Gefühlen teil an den Eigenschaften anderer menschlicher Gestalten und räumlicher Gebilde, die etwa entfernt an sie erinnern, wie die Schemata in Fig. 4, oder die in einem allgemeineren Sinne ähnliche Gefühle erwecken, wie sie den Streckungen und Dehnungen des eigenen Körpers entsprechen, sondern wir verfolgen mit solchen Gefühlen jede beliebige Raumform, sobald nur dieser Projektion unseres eigenen Selbst zureichende objektive Assoziationen in den Beziehungen zu wirklichen Raumgestalten unterstützend entgegenkommen. Besonders werden aber diese Motive dann wirksam, wenn sie sich mit einem plastischen Eindruck verbinden. Hier haftet dann der dritten Raumdimension ein Moment objektiver Wirklichkeit an, das der bloßen Projektion in die Ebene fehlt. Einigermaßen ergänzen wir freilich überall diesen Mangel eines ebenen Bildes wiederum durch Tiefenassoziationen, wie sie von selbst an die Beziehung der Umrisse auf irgendwelche reale Raumgestalten gebunden sind. Aber lebhafter treten doch die Raumgefühle erst dann hervor, wenn zugleich die physiologischen Faktoren des Eindrucks, die durch Wahl des Blickpunktes, relative Deutlichkeit der verschiedenen Bildteile und Lauf der Konturen zustande kommen, die körperliche Vorstellung mit plastischer Klarheit erwecken. So läßt uns die Fig. 1 (S. 21) vollkommen gleichgültig, wenn wir den Standpunkt ihrer Betrachtung

---

Ästhetik, Bd. 1, 1903, S. 96 ff., und, mit teilweise abweichender Begründung, Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 1, 1905, S. 237 ff.

derart wählen, daß sie als eine bedeutungslose ebene Umrißzeichnung erscheint. In diesem Falle verschwinden die Motive, sich in die Form zu versenken, so gut wie ganz. In dem Moment aber, wo wir durch die geeignete Wahl des Fixierpunktes die plastische Form sehen, gewinnt diese Leben, wir durchmessen dieses durchsichtige Tetraeder in seiner Höhe und dringen gleichzeitig in seine Tiefe ein; und so verschieden auch diese Form von der unseres eigenen Körpers ist, in den Momenten, wo die Verschmelzungen der subjektiven Raumgefühle mit den objektiven Assoziationen besonders lebhaft werden, versenken wir uns so sehr in die geschaute Form, daß wir völlig eins mit ihr zu werden glauben.

So ist der unmittelbare Eindruck der Wirklichkeit, den eine Form in uns wachruft, ein wichtiges Hilfsmoment, das auf die Raumgefühle wie eine Art auslösender Kraft wirkt, ohne die uns die Formen stumpf und gleichgültig erscheinen oder höchstens durch besonders enge Assoziationen mit unserem eigenen Körper und seinen Bewegungen, wie es bei dem Schema der Säule (Fig. 6 *B*) oder vollends bei schematischen Proportionen der menschlichen Gestalt selber (Fig. 4) der Fall ist, einigermaßen wirken können. Für die Gefühlsfaktoren der Phantasietätigkeit ist es nun aber äußerst bezeichnend, daß die wirkliche Raumgestalt, wenn wir sie ganz in der Form auffassen, in der sie uns objektiv gegeben wird, keineswegs der wirksamste, der am intensivsten die Gefühlsreaktion hervorrufende Eindruck ist, sondern daß dieser, wie sich gerade an solchen an sich relativ gleichgültigeren Objekten experimentell nachweisen läßt, überall erst da entsteht, wo die Raumgestalt unter starker Mitwirkung jener physischen und psychischen Faktoren der Vorstellungsbildung zustande kommt, die wir im Hinblick auf die sich aufdrängenden subjektiven Zugaben zu dem objektiven Eindruck zusammenfassend die »Phantasie« nennen. Ein wirkliches Tetraeder aus Glas, das ganz so wie die in pseudoskopischer Projektion gesehene Fig. 1 aussieht, erscheint uns immerhin als ein ziemlich gleichgültiges Objekt. Von jenen Gefühlen des Hineindringens in den Raum, vollends des Einswerdens mit ihm, die das pseudoskopische Bild erweckt, empfinden wir sehr wenig. Das mag ja teilweise auch darin begründet sein, daß das wirkliche Glastetraeder nie ganz so wie das pseudoskopische Bild aussehen kann, da die

Konturen der von uns abgewandten, durch das Glas hindurchgesehenen Kanten und Ecken immer verwaschen erscheinen. Das pseudoskopische Objekt ist also gewissermaßen ein Ideal der Durchsichtigkeit. Ein Objekt, wie wir es hier sehen, kommt in der Wirklichkeit überhaupt nicht vor; und noch weniger ist natürlich in dieser ein Gegenstand möglich, dessen Tiefenbild wechselt, so daß dieselbe Kante, die eben noch nach vorn gekehrt war, sich jetzt von uns abwendet und umgekehrt. Und doch ist durch alle diese Eigenschaften das pseudoskopische Bild wiederum wirklicher als die Wirklichkeit. Wie ganz anders dringen wir doch bei jenem in den von der Form erfüllten Raum ein als bei dem durch seine körperliche Masse unseren Blick hemmenden wirklichen Objekt! Und wie klar liegt bei jenem das Ferne und das Nahe gleichzeitig vor unserem Auge, ganz anders als bei dem durch Akkommodation und Undeutlichkeit der ferneren Konturen auf ein sehr begrenztes Gebiet eingeschränkten Sehen wirklicher Gegenstände! Deutlich erhellt auch dieses Wachsen der Wirkung mit dem Anteil der Phantasie an dem erschauten Gebilde, wenn wir die möglichen Umformungen der Fig. 2 (S. 22) betrachten. Wieder läßt uns hier die lineare Zeichnung, als schematischer Durchschnitt zweier Bikonvexlinsen angesehen, ziemlich gleichgültig, unser »Einfühlen« in das Objekt steht auf dem tiefsten Niveau. Wie anders wirkt das Bild des körperlichen Ringes auf uns ein, in welcher Perspektive wir es auch auffassen mögen! Wir glauben uns selbst die Rundung entlang zu bewegen. Begünstigend kommt diesem Eindruck allerdings wohl die Vertrautheit der Gegenstände zu Hilfe, denen das pseudoskopische Bild gleicht. Aber der gewaltigste Eindruck, den die Zeichnung hervorbringen kann, entsteht doch dann, wenn es gelingt, durch Fixation des oberen isolierten Punktes die Vorstellung jenes weit in die Tiefe sich erstreckenden und in der Ferne stark sich verjüngenden Ringes zu erwecken, der etwa an eine weit in den Raum sich ausdehnende Arena erinnert. Dieses Bild ist ja auch nach seinem objektiven Eindruck das ausgedehnteste. Vor allem aber erweckt es ungleich stärker als der einfache Ring unseren eigenen Bewegungstrieb. Der einfache Ring, wie ihn die gewöhnliche pseudoskopische Auffassung erzeugt, bleibt immer ein äußeres Objekt: in diese weit sich erstreckende Arena vertiefen wir uns so

sehr, daß wir uns unmittelbar in sie versetzt glauben. Hier ist die Einfühlung auf ihrer Höhe, und das Objekt ist beinahe vollkommen das Werk unserer Phantasie, — denn was bedeuten die dürftigen Umrisse, die jene gewaltige Vorstellung auslösen? Gerade darum aber gehen wir selbst völlig in diesem Objekt auf, wir schweben mit ihm und in ihm in die Weite und kehren aus dieser wieder zu unserem eigenen Standort zurück.

2. Die Zeitphantasie.

a. Subjektive Taktformen.

Wie die Raumphantasie den Sehraum und vermöge der vorherrschenden Bedeutung des Gesichtssinnes die Anschauungswelt des Menschen überhaupt beherrscht, so wird die Zeitphantasie in erster Linie durch Schall und Klang wirksam. Die eigene Bewegung, die hier so wenig wie bei der Raumphantasie fehlen kann, gewinnt ihre Macht zumeist erst durch die festen Assoziationen, durch die sie mit den Eindrücken des Gehörs verbunden ist. Abgesehen von den besonderen Eigenschaften von Schall und Klang und ihrer Ordnung zu zeitlichen Vorstellungen kehren daher bei der Zeitphantasie die nämlichen allgemeinen Verhältnisse wieder, die uns bei der Raumphantasie begegnet sind. Auch hier fehlt es niemals an einem objektiven Eindruck, der die Vorstellungen auslöst; und auch hier sind diese nicht durch irgendwelche spezifischen Merkmale von den gewöhnlichen Sinneswahrnehmungen zu scheiden, sondern überall spielen die Faktoren der Phantasietätigkeit in unsere Auffassung der Eindrücke hinein. Nur bringen es die besonderen Eigenschaften des hauptsächlichsten Zeitsinnes, des Gehörs, mit sich, daß sich die objektiven Eindrücke, welche die Phantasietätigkeit auslösen, ebenso wie die Veränderungen, die hinwiederum diese an den Eindrücken hervorbringt, leichter unserer Beachtung entziehen. Jene auslösenden Eindrücke sind nämlich vermöge der Fähigkeit des Menschen, in den Stimm- und Sprachlauten Schalleindrücke hervorzubringen, in sehr vielen Fällen selbst subjektiven Ursprungs; und sie können dies auch dann sein, wenn die Stimmlaute nicht zu objektiver Schallgebung gelangen, weil die Artikulationsbewegungen mit den sie begleitenden Empfindungen immer bereitstehende assoziative

Hilfselemente bilden, an die ein leises Klangbild gebunden bleibt. Ist nun auch dieses Klangbild an sich subjektiv, so kann es doch vermöge jener Komplikation mit den überall die objektiven Schallerzeugungen der Stimme begleitenden Bewegungsempfindungen durchaus ebenso wirken wie der objektive Reiz selbst. Freilich verbergen sich aber darum auch die Veränderungen, die durch subjektive, nach ihrer allgemeinen Bedeutung den Faktoren der Phantasie zuzurechnende Einflüsse hervorgebracht werden, leichter unserer Beobachtung, indem es uns nun meist an den Kriterien fehlt, die erst bei der näheren Prüfung der Eindrücke die subjektive Veränderung von den objektiven Eindrücken sicher unterscheiden lassen.

Ein belehrendes Beispiel für diese Wirksamkeit des Zeitphantasie, zugleich das einfachste, das uns einen Einblick in das Ineinandergreifen der Hauptfaktoren derselben gewähren kann, bietet eine Reihe einfacher kurzer Taktschläge von genau gleicher Stärke und gleicher Intervalldauer. Die regelmäßige Veränderung, die diese einfache Zeitreihe in unserer subjektiven Auffassung erfährt, besteht darin, daß sie als ein rhythmisches Taktgebilde erscheint: bei langsamerer Taktfolge etwa als einfacher Zweiachteltakt oder jambischer Takt (⏑ –́ | ⏑ –́ | ⏑ –́) bei etwas schnellerer als $^2/_4$-, $^3/_4$-Takt usw., also metrisch ausgedrückt in einem der folgenden Taktmaße:

–̋ ⏑ –́ ⏑ | –̋ ⏑ –́ ⏑ oder –̋ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ | –̋ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ usw. [1]).

Es tritt also eine mit der Geschwindigkeit zunehmende Komplikation der rhythmischen Formen ein, die sichtlich in dem mit unwiderstehlicher Macht wirkenden Trieb der Vorstellungsbildung selbst ihre Quelle hat. Indem dieser die Teile einer zeitlichen Gesamtvorstellung zu verbinden strebt, wird diese selbst immer erst durch die rhythmische Gliederung jenes Ganzen möglich, und die Gliederung muß naturgemäß eine um so reichere sein, je größer die Zahl der zusammenzufassenden Elemente ist. Die letztere wächst aber wiederum bis zu einer gewissen Grenze mit der Summe der Elemente, die in einer Zeitstrecke von gegebener Größe enthalten sind, also mit der Geschwindigkeit der Aufeinanderfolge. Diesen Bedingungen steht nur auf der andern Seite als eine die Gliederung nach oben be-

[1]) Das Nähere hierüber sowie über die Ausführung der Versuche vgl. Völkerpsychologie, Bd. I², 2, S. 385 ff., sowie Physiol. Psychologie III 5, S. 25 ff. und S. 154 ff.

schränkende Grenze der Umfang unseres Bewußtseins gegenüber, der seinerseits wieder eng mit der möglichen Anzahl zu unterscheidender Intensitätsgrade der Eindrücke zusammenhängt. So werden durch diese einander entgegenwirkenden Momente die durch objektive Hebungen und Senkungen oder durch subjektive Betonungen für unser Bewußtsein möglichen einfachen rhythmischen Formen, in der üblichen musikalischen Taktbezeichnung ausgedrückt, in ein zwischen dem $^2/_8$-Takt nach unten und dem $^6/_4$-Takt nach oben liegendes Gebiet eingeschränkt, wobei aber jener untere wie dieser obere Grenzfall selten vorkommt: jener, weil die unsere Vorstellungsbildung bestimmenden Kräfte im allgemeinen weitere Verbindungen herzustellen suchen, dieser, weil die höchste Anspannung solch zusammenfassender Tätigkeit anstrengend und ermüdend wirkt.

Welche rhythmische Form aber auch aus einer an sich völlig gleichförmigen Taktreihe durch subjektive Betonungen hervorgehen mag, stets bilden die so durch unsere Auffassung bewirkten Veränderungen der Eindrücke einen zusammengehörigen Komplex. Es zeigt sich nämlich, daß wir nicht imstande sind, uns bestimmte Schalleindrücke in einer solchen Taktreihe verstärkt vorzustellen, ohne daß gleichzeitig deren relative Dauer und die Zeitintervalle zwischen den einzelnen in unserer Vorstellung verändert würden. Denn allgemein erscheint ein betonter Eindruck länger dauernd als ein nicht betonter, und regelmäßig erscheint eine durch verschiedene Betonungsverhältnisse erzeugte Gruppe von Eindrücken von ihrer Umgebung durch eine längere Pause getrennt, als die einzelnen Glieder einer Gruppe voneinander getrennt werden. Ähnlich verhalten sich dann aber wieder die Untergliederungen der Gruppe zueinander, indem auch die Untergruppe durch eine etwas größere Zeitpause gesondert wird als die einzelnen Taktschläge voneinander. Diese Wechselbeziehungen zwischen Betonung und Dauer des einzelnen Eindrucks haben in solchen Sprachen, in denen, wie im Griechischen und Lateinischen, die Zeitunterschiede der Sprachlaute an sich bedeutender sind, dazu geführt, daß die nach ihrem Klangcharakter länger dauernden Laute im allgemeinen auch an rhythmisch betonte Punkte der Rede verlegt werden. In den neueren Sprachen sind diese den Sprachelementen selbst zukommenden Zeitunterschiede erheblich geschwunden, so daß es zumeist die

dynamische Betonung selbst ist, die erst auf die Dauer der Laute zurückwirkt. Dadurch gestaltet sich nun die rhythmische Rede im ganzen freier und ausdrucksvoller, während sich freilich die Klangwirkung der Sprache gleichzeitig vermindert hat. Auch entfernt sich die *gesprochene* Rede im gleichen Maße, als die ursprünglichen Zeitunterschiede der Sprachlaute schwinden, notwendig mehr und mehr von dem *Gesang*, wie wir heute noch deutlich an den verschiedenen Dialekten der gleichen Sprache beobachten können, in denen beide Eigenschaften, Zeitunterschiede der Laute und gesangähnlicher Charakter der gesprochenen Rede, durchaus einander parallel gehen.

b. Assimilative Wirkungen des Sprachrhythmus.

Liegt das wesentliche Moment aller Phantasietätigkeit in der Umwandlung objektiver Eindrücke durch reproduktive Elemente, die, indem sie sich assimilierend mit jenen verbinden, Gefühle erwecken und diese in den assimilativ umgewandelten Eindruck überströmen lassen, so trifft nun dies auch bei den Gebilden der Zeitphantasie im vollsten Maße zu. Als die zunächst wirksamen uud in den gewöhnlichen Formen der Rede vorherrschenden Assimilationen erweisen sich aber hier diejenigen, die von der *geläufigen Sprachform* ausgehen. Wo sich der Sprechtakt der Muttersprache, wie z. B. im Deutschen, in fallendem Rhythmus bewegt (–́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑), da assimiliert der Hörende eine Reihe objektiv vollkommen gleicher Taktschläge in der Regel in der gleichen Taktform. Wo jener, wie im Italienischen, steigenden Rhythmus zeigt (⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́ ⏑ –́), da verlegt auch der Hörende die gleiche Bewegung in die gehörte Reihe[1]). Diese von der gewohnten Form der Sprache abhängigen Assimilationen sind naturgemäß die häufigsten, weil die in der gewöhnlichen Rede vorherrschenden Betonungsverhältnisse diejenigen sind, die, wo andere, zwingendere Momente fehlen, auf jede Lautfolge, die wir hören, herüberwirken. Demgemäß kann nun aber auch jede erheblichere Veränderung in diesen reproduktiven Dispositionen Umkehrungen oder sonstige kompliziertere Umformungen der Eindrücke hervorbringen. Man braucht sich z. B. nur in

[1]) Grundzüge der physiologischen Psychologie, III5, S. 27, 99.

den Sprachrhythmus einer den aufsteigenden Sprechtakt bevorzugenden Sprache hineinzudenken, um sofort nun diesen aus der gleichförmigen Taktreihe herauszuhören. Ähnlich verändernd wirkt ein Wechsel der Affektlage. Der einfache absteigende Takt, wie er in den deutschen und überhaupt in den germanischen Dialekten[1]) vorherrscht, ist, wie uns das besonders ausgeprägt in dem ihm nachgebildeten trochäischen Metrum entgegentritt, vor allem Ausdruck einer ruhigen Gemütslage und einer relativ affektfreien oder ernsten, getragenen Stimmung. Es ist ihm daher durchweg eine langsame Bewegung eigen: ein trochäischer Takt braucht z. B. längere Zeit als ein jambischer mit der gleichen Anzahl von Taktgliedern. Darum geht nun der Sprachrhythmus, auch wo ihm sonst jene ruhige und getragene Form eigen ist, schon in dem durch lebhaftere und wechselndere Gefühle gehobenen rednerischen Stil und namentlich in der poetischen oder noch mehr in der musikalischen Rhythmik, wenn diese sich zu leidenschaftlicher Bewegung erhebt, in die entgegengesetzte Betonung über. Zugleich pflegt dann aber der Rhythmus ein wechselnder zu werden, indem er nicht nur jeweils der allgemeinen Stimmung des Ganzen, sondern auch dem Wechsel der Stimmungen und Affekte selber sich anpaßt. Auch hier ist wieder die Beobachtung der Veränderungen, die eine an sich ganz gleichgültige, objektiv gleichförmige Taktreihe durch die Variation solcher subjektiver Einflüsse erfahren kann, für den Anteil, den die Gefühlslage an diesen Modifikationen der Zeitvorstellungen nimmt, besonders charakteristisch. Schon der plötzliche Übergang aus einem langsameren in ein schnelleres Tempo erweckt hier die Neigung, den fallenden, ruhigeren Rhythmus in einen steigenden, erregteren umzuändern. Dabei bemerkt man zugleich, daß dieser Übergang stets mit entsprechenden Affektanwandlungen verbunden ist. Auch auf die Stimmung wirkt also die größere Schnelligkeit der Eindrücke erregend, ihre Verlangsamung beruhigend. Läßt man endlich, wie es bei einiger Übung in der Erzeugung solcher Stimmungen unschwer gelingt, einen komplizierteren Affektwechsel eintreten, so gestalten sich die Erscheinungen wiederum verwickelter: es treten mannigfach wechselnde Hebungen und Senkungen der Betonung

[1]) Sievers, Phonetik[4], 1893, S. 117 ff.

und bald umfangreichere, bald begrenztere Bindungen der Taktglieder ein, und je nach der Gefühlsbetonung zeigt sich bald steigender, bald sinkender Rhythmus. Daneben wirkt jedoch das fortdauernde Streben nach Zusammenfassung einer größeren Taktreihe zu einem abgeschlossenen Ganzen wenigstens innerhalb engerer Zeitgrenzen auf eine gewisse Gleichförmigkeit der Wiederholungen hin. So entstehen von selbst zusammengesetztere Rhythmen, auf deren Gestaltung dann freilich wieder anderweitige reproduktive Elemente, wie bekannte musikalische Motive und mit noch ursprünglicherer Gewalt die rhythmischen Bewegungen unseres eigenen Körpers, wie sie uns vom Gehen, Laufen, Springen, Tanzen geläufig sind, einwirken.

c. Die Faktoren der Zeitphantasie.

Auf diese Weise verbinden sich bei den Erzeugnissen der Zeitphantasie, genau so wie bei denen der Raumphantasie, überall drei Faktoren: der objektive Eindruck, der niemals ganz fehlt, auch nicht bei den sogenannten reinen Erinnerungsbildern; sodann reproduktive Elemente, die aus den mannigfaltigsten Quellen fließen können, wie aus der Sprache, aus beliebigen andern Schall- oder musikalischen Rhythmen oder aus der eigenen Bewegung; und endlich, als ein nie fehlender, das Phantasiegebilde als solches im Grunde immer erst kennzeichnender Bestandteil, das bald zwischen Erregung und Ruhe, bald zwischen Spannung und Lösung wechselnde G e f ü h l. Dieses ist es, das auch hier erst jene Versenkung des eigenen Seins in den objektiven Eindruck vermittelt, die auf Grund der bloßen Reproduktions- und Assimilationsvorgänge allein nicht denkbar wäre. Indem wir in dem rhythmischen Gefühl die Bewegung der in der Zeit einander folgenden Eindrücke als eine eigene Gemütsbewegung mitfühlen, gewinnt erst der Eindruck Macht über uns, aber auch wir Macht über den Eindruck: wir gestalten ihn um nach unseren eigenen Gefühlsmotiven, soweit er nicht unüberwindliche Hemmnisse entgegensetzt. Wir fassen so unseren eigenen Gefühlsverlauf in dem rhythmischen Gebilde als einen objektiv gewordenen und doch wieder als unseren eigenen auf, so daß der objektive Eindruck eins wird mit unserem eigenen Bewußtsein. Eine spezifische Eigenschaft der Zeitphantasie bleibt es nur, daß die den Eindruck belebenden Gefühle in höherem Grade

als die der Raumphantasie die Form des Affekts annehmen, und nur in ihren ermäßigten und dauernden Formen den der Raumphantasie durchweg zukommenden Charakter der Stimmung gewinnen, wobei übrigens für das Verhältnis beider zueinander wiederum kennzeichnend ist, daß Stimmung und Affekt psychologisch zusammengehören. Denn der Affekt könnte ebensowohl eine intensiver gewordene Stimmung wie umgekehrt diese ein schwacher Affekt genannt werden. Die sonstigen Eigenschaften, besonders die meist längere Dauer der Stimmung, die kürzere des Affekts, hängen unmittelbar mit diesen primären Intensitätsunterschieden zusammen. Daraus begreift es sich dann aber auch, daß die Wirkung der Gebilde der Raumphantasie ebenso in gewissen Grenzfällen aus der Stimmung in den Affekt übergehen, wie umgekehrt die der Zeitphantasie sich vom Affekt zur Stimmung ermäßigen kann.

Alle diese Verhältnisse der Zeitphantasie sind demnach auf das engste an die Natur der Zeitvorstellungen gebunden, die ihre eigene Sukzession der Empfindungen auch den Gefühlen mitteilen, die durch die Eindrücke ausgelöst werden. Dadurch wird die Bewegung der Gefühle, der Affekt, die besondere Domäne der Zeitphantasie. Aus Stimmung und Affekt schöpft sie die Anregung zur Umgestaltung der dem Bewußtsein zuströmenden Eindrücke, und durch diese Umgestaltung wirkt sie hinwiederum belebend zurück auf den ihr von außen gebotenen Inhalt. Daher dann auch die Schöpfungen der Zeitphantasie, die musischen Künste, ihre Wirkungen überall in der doppelseitigen Eigenschaft offenbaren, daß sie Affekte schildern und Affekte erzeugen. Sie könnten das eine nicht, ohne gleichzeitig das andere zu tun, und in diesem Verhältnis von Wirkung und Gegenwirkung liegt die Quelle der fast unbegrenzten Steigerung ihrer Wirkungen. Denn das rhythmische Gebilde wird ja eben erst dadurch zur Schilderung von Affekten, daß diese selbst zunächst in dem aufnehmenden Subjekt erregt werden und dann wieder aus diesem in den äußeren Eindruck übergehen. Je mehr das geschieht, um so intensiver wird die Wirkung, um so mehr wird aber auch der Eindruck selbst durch die Phantasie umgewandelt. Die rhythmische Folge der äußeren Bewegungen wird zum Affekt, der in die objektiven Eindrücke hinüberwandert, um hier entweder in gesteigerten

Affekten sich auszuströmen oder, indem die Stimmung in ihren Gegensatz umschlägt, jenen Wechsel der Gefühle herbeizuführen, ohne den die Affekte selbst und damit auch die Gebilde der Zeitphantasie nicht bestehen könnten.

3. Der Empfindungsinhalt der Phantasiegebilde.

a. Licht- und Farbenempfindungen.

Phantasiegebilde ohne einen Empfindungsinhalt gibt es natürlich ebensowenig, wie es überhaupt Vorstellungen ohne einen solchen gibt. Ist ja doch die Phantasievorstellung nichts, was sich der gewöhnlichen Sinnesvorstellung, die unmittelbar durch die äußeren Reize oder unter der induzierenden Einwirkung dieser durch reproduktive Assimilationen erweckt wird, als etwas grundsätzlich Verschiedenes gegenüberstellen ließe; sondern wie bei jeder Vorstellung alle die subjektiven Faktoren mitwirken, die wir zusammenfassend die »Phantasie« nennen, so muß selbstverständlich jede Phantasievorstellung wiederum an den allgemeingültigen Eigenschaften der Vorstellungen teilnehmen. Auch die Raum- und die Zeitphantasie bilden demnach nur gewisse Hauptrichtungen der Phantasietätigkeit, die nach den besonders hervortretenden Formen der Ordnung der Empfindungsinhalte verschieden sind, wobei die Raumphantasie vor allem an die Inhalte der Licht- und Farbenempfindungen, die Zeitphantasie an die der Klangempfindungen gebunden ist.

Nun kann es freilich im Hinblick auf diese naheliegenden Beziehungen der Phantasiegebilde zu bestimmten Empfindungen auffallend erscheinen, daß von manchen psychologischen Beobachtern das Vorkommen der für unsere Gesichtswahrnehmungen so wichtigen Farbenempfindungen in den Phantasiebildern entweder allgemein oder mindestens für viele Fälle bestritten wird, und daß man daher auch wohl daran gedacht hat, die Unterschiede, die sich in dieser Beziehung vorfinden, zu einem Maßstabe mindestens für die Lebhaftigkeit der Phantasie zu machen[1]). Die über diese Frage gesammelten Beobachtungen leiden jedoch einigermaßen an dem Übelstand, daß

[1]) Angaben über solche Unterschiede vgl. bei Fechner, Psychophysik, II, S. 478 ff.

bei ihnen auf den Konflikt, in den unsere Phantasiebilder notwendig mit den unmittelbaren Sinneseindrücken treten müssen, keine zureichende Rücksicht genommen ist. Namentlich gilt das für alle im Hellen ausgeführten Beobachtungen über willkürlich produzierte Erinnerungsvorstellungen. Lebhaft gefärbte Phantasiebilder bei Tageslicht sieht nur, wer an Halluzinationen leidet. Normalerweise wird die Farbe des Bildes vollständig von den Lichteindrücken der Umgebung verdrängt. Dagegen gibt es wohl nur sehr wenige Menschen, die nicht bei geschlossenem Auge oder noch besser im Dunkeln deutlich alle möglichen Farben zu sehen vermöchten. Allerdings steht es dabei nur zum Teil in unserem freien Willen, welche Farbe wir sehen wollen. Meist wechselt die Empfindung in unberechenbarer Weise. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß in diesem Falle physiologische Einflüsse, wie der intraokulare Druck oder die Blutbewegung im Auge, direkt eine bestimmte Lichterregung herbeiführen, so daß also der Fall im wesentlichen kein anderer ist als bei äußeren Licht- und Farbenerregungen. In dem Wechsel dieser physiologischen Lichterregungen der durch die Dunkeladaptation besonders empfindlich gewordenen Netzhaut haben dann auch wohl die oft wunderbaren Umgestaltungen, die willkürlich produzierte Phantasiebilder zeigen, ihre Ausgangspunkte. Allerdings wird dabei der assimilierenden Kraft reproduktiver Elemente ein gewisser mitwirkender Einfluß einzuräumen sein, da sonst die schon von Goethe bei seiner Schilderung dieser Erscheinungen hervorgehobene Stetigkeit der Umwandlungen, die in der Regel zu beobachten ist, kaum zu erklären wäre[1]). Bedenken wir dagegen, daß diese Erregungen, wie alle andern, reproduktive Elemente auslösen müssen, so wird sich notwendig der momentane Zustand eines Bildes jeweils zu einem mittleren Produkt aus irgendwelchen neu eingetretenen Erregungen und aus reproduzierten Elementen umgestalten; und während jene neuen Reize ein Bild erzeugen, bedingen es diese unter der Nachwirkung des vorangehenden Zustandes entstehenden Assimilationen, daß sich das neue Bild doch zugleich an das eben vorangegangene anschließt und so als eine Metamorphose desselben erscheint. Denn

---

[1]) Goethe, Das Sehen in subjektiver Hinsicht, Werke, Weimarer Ausg. 2. Abt. Bd. 11, S. 282.

infolge der Abnahme der reproduktiven Kraft vorangegangener früherer Eindrücke mit ihrer Entfernung vom gegenwärtigen Moment muß, wenn nicht besondere, nach einer bestimmten Richtung hin begünstigende Bedingungen obwalten, im allgemeinen der unmittelbar vorangegangene Zustand die größte reproduktive Tendenz besitzen. Damit spielen dann aber diese Erscheinungen wiederum in das Gebiet der Phantasievorgänge hinüber; nur handelt es sich bei ihnen um verhältnismäßig elementare und äußerliche Faktoren dieser Vorgänge, da das entscheidende Moment hier immerhin die physiologische Reizbarkeit des Sinnesorgans bleibt. In der Tat kann man leicht beobachten, daß bei Reizungszuständen des Auges die Disposition zu solchen Phantasiebildern im Dunkeln bedeutend erhöht wird, und daß sich diese dann unmittelbar an die gewöhnlichen Reizungsphotismen anschließen. Übrigens kommen reine, nicht zu Phantasiebildern irgendwie umgewandelte Photismen kaum je vor, da eben an jede Netzhauterregung jene Reproduktions- und Assimilationsprozesse sich anschließen, welche die Erregung zu einem Phantasiebild gestalten. Wo Phantasiebilder auch im Dunkeln ganz fehlen, also unter Bedingungen, wo die im Hellen einwirkenden verdrängenden Reize im wesentlichen hinwegfallen, wie dies in seltenen Fällen berichtet wird, da liegt daher sicherlich eine sehr geringe Erregbarkeit der Netzhaut und wohl zugleich des optischen Zentrums zugrunde[1]). Auch werden rasch vergängliche, schattenhafte Erregungen, die nur der Aufmerksamkeit des Beobachters entgingen, selbst in solchen Fällen schwerlich gefehlt haben. Wenigstens müßte, um dies wahrscheinlich zu machen, das Fehlen von Traumbildern festgestellt werden, da Traum- und Phantasiebild sich schließlich doch nur dadurch unterscheiden, daß bei dem ersteren die physiologischen Reize, die den Erregungsvorgang auslösen, intensiver sind, und daß sich wahrscheinlich auch das Sehzentrum im Zustand gesteigerter Erregbarkeit befindet. Aber solange ein Mensch überhaupt Traumbilder hat, wird man irgendwelche, wenngleich überaus flüchtige und fragmentarische Ansätze zu solchen auch bei den nahe verwandten Phantasiebildern im wachen Zustand erwarten dürfen.

---

[1]) Einen Fall dieser Art berichtet z. B. Külpe, Grundriß der Psychologie, 1893, S. 183.

b. Gefühle als stellvertretende Elemente für den Empfindungsinhalt.

Doch wie es sich nun damit verhalten mag, daß in dieser sinnlichen Lebendigkeit der Phantasiebilder, die wesentlich von der Intensität ihres Empfindungsinhaltes abhängt, große Unterschiede vorkommen, ist wohl unleugbar, und einen gewissen Anteil an dem Ganzen der Bedingungen, die wir individuelle Phantasiebegabung nennen, ist diesem Moment jedenfalls einzuräumen. Gleichwohl würde es zweifellos irrig sein, wollte man die Wirksamkeit der Phantasie von diesem Faktor etwa in ähnlichem Sinne abhängig machen, wie eine unmittelbare Sinneswahrnehmung von der Einwirkung äußerer Sinnesreize abhängig ist. Vielmehr kann ohne Frage eine Phantasietätigkeit auch dann stattfinden, wenn die einzelnen Phantasievorstellungen so blaß und schattenhaft sind, daß ihr Empfindungsinhalt verschwindend klein ist. Denn jedenfalls sind ja in einem solchen scheinbar empfindungslosen Zustand noch mannigfache Erinnerungsvorgänge, Pläne für die Zukunft und ganz imaginäre Gedankenbildungen möglich, deren Substrate stets irgendwelche sinnliche Objekte bilden. Wie können nun solche sinnliche Objekte in unsere Phantasievorstellungen und sogar in die mannigfachsten neuen Vorstellungen und Verbindungen derselben eingehen, während wir uns doch die Objekte selbst nur sehr undeutlich, ja in einzelnen Fällen vielleicht überhaupt nicht sinnlich vorstellen? Es liegt nahe, hier zunächst an die Komplikationen mit den Worten der Sprache zu denken, die ja, wie sie bei den abstrakten Begriffen die Objekte überhaupt vertreten, so möglicherweise auch einmal für ein konkretes einzelnes Objekt eintreten können. Aber diese Hilfe reicht doch nicht aus. Denn es gibt Fälle, in denen gerade bei der Phantasietätigkeit von solchen Wortassoziationen absolut nichts zu bemerken ist. Überdies bleibt das Wort ganz unwirksam, wenn ihm nicht selbst wiederum eine bestimmte psychische Qualität anhaftet, die eigentlich jene seine stellvertretende Funktion erst begreiflich macht. Wodurch unterscheidet sich aber ein völlig sinnloser, uns unverständlicher Sprachlaut von dem Wort, dem wir eine bestimmte und bekannte Bedeutung beilegen? Selten nur durch bestimmt aufzuzeigende Vorstellungen, die diesem Bedeutungsinhalt irgendwie entsprechen, immer jedoch durch ein begleitendes Gefühl, das dem gleichen Gefühl

verwandt ist, das die konkrete Vorstellung, an die das Wort erinnern soll, in uns erweckt hat. Nun bedarf es, wie wiederum andere Beobachtungen zeigen, durchaus nicht des begleitenden Wortes, um dieses Gefühl zu wecken, und nicht selten ist ein solches Wort überhaupt unmöglich, weil der Bewußtseinsinhalt, um dessen Erneuerung es sich handelt, nicht durch Worte zu bezeichnen ist oder jedenfalls tatsächlich nicht in irgendwelche Wortvorstellungen umgesetzt wird. In allen diesen Fällen sind es Gefühle, die in ihrer allgemeinen Qualität wie in ihrer spezifischen Richtung der einzelnen Vorstellung oder dem Vorstellungskomplex entsprechen. Auf diese Weise kündigen sich die letzteren im Bewußtsein an, ohne doch selbst deutlich bewußt zu werden. Bei der unverhältnismäßigen Wirkung, die dunkel bewußte Elemente auf die Gefühlslage des Bewußtseins ausüben können, werden wir daher im allgemeinen auch da, wo sich das unmittelbare Vorhandensein der Vorstellungssubstrate solcher Gefühle nicht nachweisen läßt, doch unbedenklich ihre Existenz annehmen dürfen, nur daß eben ihre dunkle Bewußtseinslage das von ihnen ausgehende Gefühlsmoment für unsere Apperzeption allein in Wirksamkeit treten läßt[1]). Nun sind aber begreiflicherweise die Phantasiegebilde vor andern Vorstellungen durch ungewöhnlich lebhafte Gefühle ausgezeichnet, da bei ihnen zu jenen den Vorstellungen an sich anhaftendenden subjektiven Wirkungen noch die Gefühlssteigerung hinzukommt, die aus der Versetzung des eigenen Seins in den Gegenstand und aus der steigernden Rückwirkung, die diese Belebung ausübt, hervorgeht. Je lebhafter diese an die Phantasietätigkeit gebundenen Gefühle sind, um so stärker drängen sie aber immerhin zur Gestaltung eines Trägers, den nur die Umgebung in bestimmten, mit der Gewalt des unmittelbaren Sinneseindrucks einwirkenden Objekten ihnen bieten kann. So sucht die Phantasie an Stelle jener dunkeln und fortwährend zerfließenden Phantasiebilder wirkliche Gegenstände zu finden oder, wo solche sich nicht bieten, sie zu schaffen und so lange umzugestalten, bis sich in ihnen die belebende Kraft der Phantasie und das in ihr ausströmende Gefühl vollkommen verwirklicht finden. Darum liegt gerade für jene Gebilde der Phantasie, deren Stoff der sichtbaren Welt angehört, in der fragmentarischen

[1]) Grundzüge der physiologischen Psychologie, III[5], S. 110 ff.

und oft ganz versagenden Natur der subjektiven Licht- und Farbenempfindungen in besonders hohem Maße der Antrieb zur Umgestaltung der Wirklichkeit. So umbildend und schaffend, beseelt aber zugleich die Phantasie die umgebende Welt. Sie erzeugt Schöpfungen, die, nach ihrem Ursprung der äußeren Natur angehörend, dennoch das Leben der Seele selbst widerspiegeln.

c. Klang- und Geräuschempfindungen.

Hier unterliegt nun von Hause aus durch die ganze Beschaffenheit ihres Empfindungsmaterials die Zeitphantasie wesentlich andern Bedingungen. Der Ton ist — abgesehen von den seltenen Fällen, in denen der Gehörssinn von frühester Lebenszeit an mangelt — immer und in jedem Bewußtsein reproduzierbar. Denn er findet seine nie versagende Hilfe in der Assoziation mit der Artikulationsbewegung der Stimmorgane, wie sie fortan schon durch die Sprache und die in ihr nie fehlenden Tonmodulationen in Übung gehalten wird. So weit man daher auch Umfrage halten mag, die Fähigkeit, Klänge und Geräusche frei im Phantasiebild zu erzeugen, scheint, wenn man die Taubstummen ausnimmt, eine allgemeinmenschliche zu sein. Regelmäßig beobachtet man aber, daß ein solches Schallbild in einer unwillkürlich sich einstellenden Bewegung und Bewegungsempfindung der Stimmorgane ihr physiologisches Substrat hat. Diese Bewegungsempfindung ist hier durch den fortwährend sich erneuernden Einfluß der Sprachbewegungen fest assoziiert mit dem Klange der Stimme, der nun weiterhin durch anderweitige reproduktive Elemente assimilatorisch verändert werden kann. Darum pflegt das nächste, was wir bei dem Versuch, irgendeine Schallvorstellung willkürlich zu erneuern, in uns wahrnehmen, der mehr oder minder deutliche Klang unserer eigenen Stimme zu sein, der sich sofort, wenn die bestimmte Absicht hinzutritt, in irgendeinen fremderen Schall, z. B. den Klang eines musikalischen Instrumentes, assimilativ umwandeln kann. So hören wir innerlich unter Umständen mit großer Deutlichkeit den Klang der Violine, Klarinette, Posaune usw. Doch bleibt dieser Klang immer etwas gedämpft und nach dem Klange der menschlichen Stimme verschoben. Auch zeigen sich in der Fähigkeit, von diesem Ausgangspunkt abzuweichen, wieder Unterschiede, die teils von der durch musikalische Übung zu Gebote

stehenden Fülle reproduktiver Elemente, teils von ursprünglicher Anlage abhängen. So spielen hier die eigenen Artikulationsbewegungen in gewissem Sinn eine ähnliche Rolle wie bei den Phantasiebildern des Gesichtssinnes die Photismen. Dabei liegt aber in der fortwährenden Bereitschaft zur Artikulation und in der Möglichkeit, ihre Bewegungen willkürlich zu beherrschen, der eminente Vorzug begründet, den in dieser Beziehung vermöge der ursprünglichen Organisationsbedingungen der Gehörs- vor dem Gesichtssinn genießt. Insbesondere ist es hier von entscheidender Bedeutung, daß diese Beherrschung durch den Willen durch ihren Einfluß auf die Stimmbänder und die Muskeln des Mundraumes die Tonhöhe der Klänge sowie die mannigfachen Geräuschqualitäten in sich schließt, die in den menschlichen Sprachlauten vorgebildet sind. Dadurch wird zunächst die Sprache selbst, dann der Gesang und endlich die Welt der musikalischen Klänge überhaupt ein unmittelbar bildsames Material der Tonphantasie. Der Redner, der Sänger, der Tonkünstler, sie bedürfen in viel geringerem Maße jener nach außen wirkenden Tätigkeit, deren die bildende Kunst nicht entraten kann; ja es bleibt möglich, daß sich ein ganzes musikalisches Klanggebilde vollkommen unabhängig von äußerer Wiedergabe in der Seele des Hörenden rein innerlich gestaltet. Nur in *einer* Beziehung bildet diese unmittelbare Hilfe, die der Klangphantasie in der eigenen Bewegung zu Gebote steht, zugleich eine Schranke. Unsere Phantasie ist von Hause aus nicht angelegt auf *polyphone Reproduktionen*. Wohl kann hier in ähnlicher Weise, wie die Artikulationsempfindung die einzelne Klangvorstellung durch Assoziation ins Bewußtsein hebt, so hinwiederum der Einzelklang durch reproduktive Assimilationen die Fülle der Orchesterstimmen oder des mehrstimmigen Chores mitklingen lassen. Doch diese Ergänzung bleibt immer relativ schwach gegenüber der lebendigen Wirklichkeit. Die führende Stimme hat, wie sie sich in einer noch so verwickelt aufgebauten Tondichtung selbst immer wieder hervordrängt, so in noch viel höherem Grade in dem Phantasiebild der musikalischen Komposition das Übergewicht; und diese führende Stimme ist dabei im Grunde immer die eigene Stimme, an die sich nur da und dort, wo die Gefühlsbetonung eine bestimmte musikalische Klangfärbung fordert, assimilativ diese anlehnt, wobei sich nun mit dem eigenen Stimmklang deutlich das

instrumentale Klangbild mischt. Das übrige Orchester dagegen spielt nur leise mit, und im Grunde bleibt auch hier schließlich nur ein gewisser Gefühlston übrig, der die tatsächlich äußerst dunkel bewußten begleitenden Klangvorstellungen vertritt. Nur eben bleiben diese annähernd reinen Gefühlskomponenten auf solche entferntere Bestandteile verwickelter Gesamtvorstellungen beschränkt, und sie können vermöge der unmittelbaren sinnlichen Lebendigkeit der dominierenden Empfindungen niemals das Ganze ergreifen.

d. Die Bewegungsempfindungen. Beziehungen zwischen Raum- und Zeitphantasie.

Was für die Klangphantasie, das gilt aber in noch höherem Maße für den zweiten inhaltlichen Faktor der Zeitphantasie, für den Rhythmus. Sein unmittelbares Substrat bilden die Bewegungsempfindungen, die neben den Artikulationsorganen hauptsächlich auch die Werkzeuge der Ortsbewegung und der pantomimischen Bewegungen umfassen. Tanz und Pantomime als Begleiter der rhythmischen Klanggebilde wurzeln so in den allgemeinen Gesetzen der Mitbewegung. In dem Zusammenwirken dieser abermals in der physischen Organisation vorgebildeten Faktoren haben die Orts- und pantomimischen Bewegungen die rhythmischen Formen mit mechanischer Notwendigkeit entstehen lassen, um ihnen dann durch das Spiel der Affekte jene Mannigfaltigkeit mitzuteilen, die wiederum in dem unmittelbaren Einfluß der Gefühle auf die äußere Bewegung eine sich steigernde Wechselwirkung zwischen dem Affekt und seinen Ausdrucksmitteln hervorbringt, worauf dann durch die in der eigenen Stimme gebotenen Klangmittel und die von hier ausgehenden Assimilationen in dem Klangcharakter der rhythmisch geformten Empfindungsinhalte ein dem Affekt adäquater Stoff selbsttätig erzeugt wird.

So stehen denn schließlich die Raum- und die Zeitphantasie vermöge der verschiedenen Natur des Empfindungsmaterials, das für sie ursprünglich verfügbar ist, auch der umgebenden Welt, deren Eindrücke doch beide nachbilden, wesentlich abweichend gegenüber. Die Raumphantasie ist von Hause aus arm. In den blassen, vergänglichen und lückenhaften Phantasiebildern des Gesichtssinnes

verfügt sie nur über ein dürftiges Material, das überall der Ergänzung und der Auffrischung an der lebendigen Wirklichkeit bedarf. Eben darum tritt sie aber um so mehr tätig, den Stoff selbst gestaltend und umwandelnd nach außen. Die Zeitphantasie besitzt in dem Klange, den ihr die Sprache, und in dem Rhythmus, den ihr die Bewegung des eigenen Körpers bietet, ein Material, über das sie frei nach Willkür verfügt, und das ihren Gebilden auch da, wo sie sich ganz unabhängig von der Umgebung gestalten, einen festen Inhalt gibt. So könnte man von der Raumphantasie sagen, sie sei die ideellste, der Wirklichkeit fernste, eben darum aber zugleich die materiellste Phantasietätigkeit, die in dem äußeren Stoff, der ihr geboten wird, sich eigentlich selbst erst entdeckt. Die Zeitphantasie erscheint umgekehrt ihrem Ursprunge nach als die materiellste: den Stoff, mit dem sie arbeitet, Schall und Bewegung, führt sie von Anfang an mit sich; aber eben deshalb ist sie zugleich die ideellste: sie vermag ganz aus diesem ihrem ursprünglichen Eigentum ihre Gebilde hervorzubringen. Darum betätigt sich nun hinwiederum die Raumphantasie in der Bildung äußerer Objekte, die für den Anschauenden den Eindruck widerspiegeln, den die Dinge selbst auf ihn hervorbringen. Ihre Schöpfungen brauchen deshalb den Gegenständen der Wirklichkeit durchaus nicht zu gleichen: sie können übertriebene, verzerrte oder idealisierte Umbildungen derselben sein. Aber alle diese Änderungen bewegen sich innerhalb der Grenzen, die ihnen durch die Gebundenheit an das gegebene Empfindungsmaterial gezogen sind, und sie bleiben stets eine Wiedergabe des Eindrucks, den die Wirklichkeit auf das Gemüt des Beschauers hervorbringt. In der Verschiedenheit dieses Eindrucks und der Wirklichkeit selbst hat schließlich alles Eingreifen der Phantasie in die letztere, durch das sie diese verändert oder umschafft, ihre Quelle. Anders die Zeitphantasie. Indem sie den Stoff, aus dem sie ihre Gebilde macht, fast ganz in sich selbst trägt, ist sie von Anfang an auf den Ausdruck subjektiver Stimmungen und Affekte angelegt, und dieser Bestimmung sind zugleich die Mittel, über die sie verfügt, unmittelbar angepaßt: der Klang gibt die Qualität der Stimmung wieder, der Rhythmus die Bewegung der Gefühle im Affekt. Hierin wurzelt die wesentlich verschiedene Bedeutung, welche die bildenden und die musischen Künste als Aus-

drucksformen beider Richtungen der Phantasie für die menschliche Entwicklung besitzen. Aber die Beziehungen, in die beide Betätigungen der Phantasie zueinander treten, entspringen doch schließlich daraus, daß es ein und dasselbe menschliche Seelenleben ist, dem sie entstammen, und daß sich daher auch die Projektionen dieses Seelenlebens in Mythus und religiösem Kultus überall zugleich in den Formen der Raum- und der Zeitphantasie bewegen. So bilden von frühe an Mythus und Religion den Inhalt zu den vornehmlich von der Kunst zum Ausdruck gebrachten Formen der Phantasietätigkeit.

4. Allgemeine Prinzipien der Phantasiewirkungen.

Die wesentlichen Faktoren der Phantasietätigkeit sind, wie uns die experimentelle Variation ihrer Bedingungen gezeigt hat, keine andern als diejenigen, die schließlich jede Sinnesvorstellung zusammensetzen. So erwiesen sich Blickpunkt und Fixierlinien, reproduktive Assimilationen, die von den Bestandteilen des Eindrucks sowie von diesem in seiner Totalität ausgehen, endlich Gefühle und Empfindungen, die an unsere eigene, den Raum nach seinen verschiedenen Richtungen durchmessende Tätigkeit geknüpft sind, als die allgemeinen Faktoren der Raumphantasie. Ähnlich zeigten sich die Gebilde der Zeitphantasie an dieselben Elemente gebunden, aus denen jede Zeitvorstellung sich aufbaut, nur mit dem Unterschied, daß auch hier die subjektiven Elemente und, als eine den Zeitvorstellungen spezifisch zukommende Eigenschaft, die assimilativen Wirkungen auf die Affekte und ihre körperlichen Ausdrucksbewegungen mit besonderer Energie hervortreten. In beiden Fällen, bei der Raum- wie der Zeitphantasie, bestehen so die Faktoren, denen schließlich die entscheidende Wirkung zukommt, in Gefühlen und Empfindungen, die, mit den durch das Objekt selbst ausgelösten Erregungen verschmelzend, die eigene, durch den Eindruck erweckte Tätigkeit in das Objekt zurückübertragen und so dieses als ein tätiges, belebtes erscheinen lassen. Indem dies Leben in den Gefühlen des Beschauenden seine Quelle hat, nimmt es teil an dessen eigenem Leben. Dieser fühlt sich eins mit dem Objekt, und dies Gefühl der Einheit steigert sich wieder um so mehr, je

lebhafter die Gefühle durch das Zusammenwirken ihrer Faktoren und durch die assimilierenden Wirkungen reproduktiver Elemente erregt werden.

Das eigenartige Wesen der Phantasie, das einen nie fehlenden Einschlag aller seelischen Vorgänge bildet, um dann freilich erst bei einer gehobenen und in entscheidenden Fällen bis zur Illusion gesteigerten Wirksamkeit der Assimilationsprozesse in seiner spezifischen Natur erkennbar zu werden, läßt sich so auf zwei Prinzipien seelischen Geschehens zurückführen, die dann weiterhin durch den Hinzutritt der Bedingungen des gemeinsamen Lebens ihre ungeheure, wiederum tief in das Einzelbewußtsein zurückwirkende Bedeutung gewinnen. Das eine dieser Prinzipien können wir das der belebenden Apperzeption nennen. Es faßt die in dem Begriff der »Einfühlung« schon angedeutete, aber doch nur nach einer einzelnen Seite hin ausgedrückte Wirkung aller der Elementarprozesse zusammen, die in ihrer Vereinigung vor allen andern die »Phantasie« kennzeichnen: die Eigenschaft nämlich, das eigene Selbst des Beschauers so in das Objekt zu projizieren, daß er sich mit diesem eins fühlt, also nicht bloß den Gegenstand, indem er ihn belebt, zu einem andern macht, sondern auch sich selbst zum Objekt wird. Dieses Prinzip beherrscht das Seelenleben in allen seinen Gestaltungen, seinen Wandlungen und Entwicklungen. Es beherrscht die Anschauungswelt des Kindes verhältnismäßig noch ungestört, und es bricht immer und immer wieder durch auch in den Vorstellungen des reifen Menschen. Es belebt die Schöpfungen der Kunst von dem einfachsten Gerät und Ornament an bis zu den vollendetsten Nachbildungen der menschlichen Gestalt und sonstiger Naturformen oder zu den Schöpfungen der Architektur. Es bricht endlich in der Entwicklung des Mythus hervor, von dem primitiven Seelenkultus an bis zu den mythischen Ausschmückungen, mit denen die Phantasie die Gestalten der geschichtlichen Religionen umgibt, und es betätigt sich endlich nicht minder in diesen Religionen selbst, die ihre Ideen in phantasievollen, unter der Mithilfe von Mythus und Dichtung entstandenen Symbolen zum Ausdruck bringen. In allen diesen Gebieten ist das Prinzip der belebenden Apperzeption, wenn es auch nicht selbst mit der schöpferischen Kraft des Geistes zusammenfällt,

doch so innig mit ihr verwachsen, daß beide nicht getrennt zu denken sind.

Das zweite Prinzip wollen wir als das der gefühlssteigernden Macht der Illusion bezeichnen. Es spricht sich in jener überall und am klarsten wiederum bei den einfachsten Phantasiegebilden hervortretenden Tatsache aus, daß unter allen den Faktoren, aus denen sich die Anschauung eines Gegenstandes zusammensetzt, nicht die objektiven, sondern die subjektiven, die wir eben in ihrem Zusammenwirken die das Objekt umgestaltende und belebende Phantasie nennen, zugleich die entscheidenden Gefühlsmomente des Eindrucks abgeben, so daß mit der Zunahme dieses Faktors der Phantasie die gefühlssteigernde Wirkung des Eindrucks Hand in Hand geht. Auch dieses Prinzip beherrscht das Seelenleben in allen Formen und auf allen seinen Stufen. Es tritt ebenso hervor in der Macht der normalen oder der pathologischen Illusion wie in der schaffenden Phantasie des Künstlers oder der empfangenden dessen, der sich in Objekte der Natur oder der Kunst ästhetisch genießend vertieft, und es offenbart sich endlich wiederum am gewaltigsten da, wo jene illusorischen Gefühle die höchste Seligkeit wie die furchtbarste Qual in sich schließen, deren das menschliche Herz fähig ist, in Mythus nnd Religion. Mag darum das Prinzip der belebenden Apperzeption in den psychologischen Faktoren, die es einschließt, die Entstehung dieser Schöpfungen des menschlichen Geistes nach ihren wesentlichsten Eigenschaften kennzeichnen, so ist es doch erst das ergänzende Prinzip der gefühlssteigernden Illusion, das zugleich die ungeheuern Wirkungen dieser Phantasieschöpfungen erklärlich macht.

III. Die Phantasie in der individuellen Entwicklung.

1. Die kindliche Phantasie und das Spiel.

a. Der Anfang der Phantasietätigkeit.

Daß die Phantasietätigkeit des Kindes eine regere, lebhaftere ist als die des erwachsenen Menschen, wird bekanntlich durch tausenderlei Züge phantastischer Übertreibung und Umdichtung der

Wirklichkeit, am allermeisten aber durch den unaufhaltsamen Spieltrieb des Kindes bestätigt. In das Phantasieleben des Kindes einzudringen, ist gleichwohl keine ganz leichte Aufgabe. Wir können wohl die äußeren Symptome beobachten, aber was das Kind selbst bei seinem Tun und Treiben empfindet und fühlt, darauf läßt sich doch nicht ohne weiteres aus seinen Handlungen zurückschließen. Denn jene Grenze zwischen Illusion und Fiktion, die so manchmal auch die Meinungen und Aussagen erwachsener und gebildeter Menschen unsicher macht, ist natürlich beim Kinde noch viel schwerer zu ziehen, und sie ist wahrscheinlich in vielen Fällen überhaupt nicht vorhanden. Das Kind kann eine Erzählung gleichzeitig glauben und doch wissen, daß sie erdichtet ist. Es kann seine Puppe für ein wirkliches Kind halten, an dem es mit der ganzen Liebe hängt, deren doch auch das Kind nur gegen ein mitfühlendes Wesen fähig ist, und es kann zugleich überzeugt sein, daß diese Puppe nur eine unvollkommene und zerbrechliche Nachahmung eines menschlichen Wesens und nicht dieses selber ist. Wie es kommt, daß diese Widersprüche ungestört nebeneinander bestehen, ohne dem Kinde den Genuß, den es aus seinem Phantasieleben schöpft, irgendwie zu verkümmern, darüber kann uns aber schließlich die objektive Beobachtung des Kindes keinen zureichenden Aufschluß geben, sondern dazu müssen wir unsere eigene Phantasie, und müssen wir die dürftigen Erinnerungen zu Rate ziehen, die uns aus der Zeit der eigenen Kindheit geblieben sind.

Über die Äußerungen der kindlichen Phantasie in dem Leben und Treiben und besonders in den Spielen des Kindes können wir hier kurz hinweggehen. Sie sind ja aus der alltäglichen Erfahrung bekannt und oft genug von liebevollen Beobachtern des kindlichen Lebens geschildert worden[1]. Was uns hier interessiert, das ist teils die in diesen Schilderungen meist zurücktretende Frage, wie sich das Phantasieleben des Kindes entwickelt, teils die andere, wie

[1]) Aus der reichen Literatur über die Psychologie des Kindes seien hier als Schriften, die auf die Phantasietätigkeit näher eingehen, hauptsächlich genannt: James Sully, Untersuchungen über die Kindheit, deutsch von Stimpfl, 1897, S. 23 ff. B. Perez, L'Éducation intellectuelle, 1896, p. 205 ff. Compayré, Die Entwicklung der Kindesseele, deutsch von Chr. Ufer, 1900, S. 186 ff. Karl Groos, Das Seelenleben des Kindes, 1904, S. 128 ff.

sich die Eigenart der kindlichen Phantasie qualitativ und quantitativ unterscheidet, und welche Aufschlüsse über die allgemeine Bedeutung der Phantasie im Leben der Völker wir ihrer Betrachtung entnehmen können, eine Frage, die durch den Hinweis auf allgemeine, mehr a priori angenommene als wirklich beobachtete Entwicklungsanalogien, womit man sich in der Regel begnügt, gar nicht beantwortet wird. Im Hinblick auf diese Probleme ist nun das Prädikat der größeren Lebendigkeit und Regsamkeit gewiß kein unrichtiges, aber es ist doch ein so unbestimmtes, daß es über die Natur des kindlichen Phantasielebens eigentlich nichts sagt; und auch die mancherlei einzelnen Züge aus dem Tun des Kindes helfen hier nicht weiter, solange sie nicht näher psychologisch analysiert und mit den durch die experimentelle Untersuchung erschlossenen allgemeinen Gesetzen der Phantasietätigkeit in Beziehung gebracht sind.

Nun ist es natürlich schwer, auf Grund der Beobachtung einen Punkt anzugeben, bei dem von einem Anfang der Phantasietätigkeit geredet werden könnte. Da diese nicht die Äußerung eines spezifischen Vermögens ist, sondern mit der Gesamtheit der seelischen Funktionen im innigsten Konnex steht, so wird man schließlich annehmen müssen, daß für sie dasselbe wie für sie alle gilt, daß nämlich nicht mit einem plößlichen Anstoß, sondern stetig, gewissermaßen asymptotisch von dem allgemeinen Niveau der dunkeln Anfangszustände des Bewußtseins sich erhebend, das Phantasieleben anfängt. Deutliche Symptome davon bemerkt man aber doch erst etwa um die Wende des ersten und zweiten Lebensjahres, wo das Kind bemalte Zeichnungen oder körperliche Nachbildungen von Gegenständen mit den sichtlichen Äußerungen des Wiedererkennens betrachtet, anfaßt und durch lebhafte Bewegungen zeigt, daß jene irgendwelche Vorstellungen in ihm anregen, inmitten deren es selbst irgendwie handelnd tätig ist. In dem Augenblick, wo das Kind der Sprache mächtig wird, verrät sich dann auch deutlich in den begleitenden Worten diese beginnende Phantasietätigkeit, die freilich nur erst über einen dürftigen Umkreis geläufiger Vorstellungen verfügt. Daß ein Mann geht oder reitet, eine Kuh brüllt, ein Hund bellt oder beißt, das und ähnliches pflegen die naheliegenden Assoziationen zu sein, die durch den Anblick der Gegenstände oder ihrer

Nachbildungen erweckt werden. Charakteristisch ist dabei nur, daß das Kind überall fähig ist, die Objekte auch in andern Situationen wiederzuerkennen, als in denen sie ihm in der unmittelbaren Wahrnehmung gegeben waren, und daß es offenbar also schon in dieser frühen Lebenszeit überall die wirklichen Dinge mit seinen Phantasiebildern verbindet. Nur sind freilich diese Phantasiebilder selbst äußerst dürftig. Denn sie können naturgemäß die engen Schranken geläufiger Lebenserfahrungen nicht überschreiten; und auch davon, daß das Kind weiter auseinander liegende Erlebnisse miteinander verknüpfte, sind erhebliche Spuren nicht zu beobachten. Was in der Wahrnehmung zusammen gewesen ist, das wiederholt sich auch in den Phantasiegebilden in dem gleichen Neben- und Nacheinander. Von der unmittelbar gegebenen Wahrnehmung weichen diese nur darin ab, daß sie zu jedem beliebigen einzelnen Objekt hinzunehmen, was zwar nicht in der gegenwärtigen, aber irgend einmal in einer früheren Wahrnehmung damit verbunden war. Will man hier die üblichen Bezeichnungen der verschiedenen Formen der Phantasie gebrauchen, so würde man also sagen können: das Kind besitzt eine sehr große und allezeit bereite reproduktive, aber es besitzt so gut wie gar keine kombinierende Phantasie.

b. Überlieferte und frei erfundene Spiele des Kindes.

In diesem Verhältnis ändert sich auch in der folgenden Periode und insbesondere in dem etwa vom dritten bis in das neunte Lebensjahr reichenden Blütezeitalter der kindlichen Phantasie nichts Wesentliches. Doch wird nun das Spiel des Kindes zum treuesten Abbild seiner Phantasietätigkeit. Freilich ist dasselbe insofern kein reines Abbild der individuellen Entwicklung, als gerade hier das einzelne Kind unter der Herrschaft einer seit Jahrhunderten überkommenen Überlieferung steht. Wie die Bräuche und Sitten, in deren Umkreis sie ja nach ihrer allgemeinsten Bedeutung gehören, so sind auch die meisten Spiele der Kinder ein von lange her überkommenes Erbgut, das sich zwar in seinen einzelnen Erscheinungsformen im Laufe der Zeiten ebenso wandelt wie das äußere Leben, dessen Abbild es ist, das aber in seinen Grundformen schließlich konstant wie dieses Leben selbst ist. Die tägliche Arbeit, die Sorge für Haus und Kinder, das Handwerk, Kampf, Krieg und öffentliche Feste,

daneben die einzelnen Betätigungen des Triebes nach rhythmischer Bewegung des eigenen Körpers oder äußerer Gegenstände, die sich teils aus jenen Arbeitsspielen abgelöst haben, teils wohl auch selbständig entstanden sind, wie das Spiel mit dem Ball, dem Rad, dem Kreisel, der Schaukel usw., — das sind die Grundformen, in denen sich seit unvordenklichen Zeiten die Spiele der Kinder bewegen. Und selbst darin wirkt hier namentlich in ländlichen Kreisen, in denen der ererbte Brauch vor der zerstörenden Flut des großstädtischen Lebens einigermaßen geschützt geblieben ist, die Macht der Tradition fort, daß gerade das Kind seine Spiele heute noch wie vor Jahrhunderten nach dem Wechsel der Jahreszeiten richtet, obgleich die Erinnerung an die Anlässe dieses Wechsels, von denen manche mit längst vergangenen Kulten und Sitten zusammenhängen mögen, längst erloschen ist. Wie sich aber auch im einzelnen Falle die Erscheinungen gestalten mögen, sie lassen sich stets auf zwei Faktoren zurückführen: auf das Vorbild, das die Nachahmung und mit ihr die gleichen erfreuenden Gefühle weckt, die der Betätigung eigener Kraft überall zukommen; und auf die von selbst durch die Motive des Augenblicks sich einstellende Abänderung des Überlieferten, die sich entweder innerhalb eines bestimmten Kreises befestigen kann oder, ähnlich andern individuellen Gewohnheiten, spurlos wieder verschwindet. So ist auch in den traditionellen Kinderspielen die individuelle Phantasie durch überkommene Normen eingeschränkt.

Weit ungebundener bewegt sich die Phantasie in jenem frei erfundenen Spiel, in dem das einzelne Kind entweder für sich allein oder zusammen mit wenigen Gefährten das Tun und Treiben seiner Umgebung nachahmt, und wo nun auch in höherem Maße die verschiedenen Neigungen der Geschlechter und Altersstufen sowie die Unterschiede der individuellen Begabung ihre Rechte geltend machen. Auch diese Spiele entspringen aus der Nachahmung. Aber was sie nachahmen, das ist nicht das überlieferte Spiel, sondern das Leben selbst, das in Haus und Hof, in Feld und Wald, in Handwerksberuf und bürgerlichem Leben das Kind umgibt. Darum, wie diese Beschäftigungen selbst unendlich wechseln und doch in gewissen ihrer Grundformen unveränderlich sind, so bieten auch die freien Spiele ein Bild dieser Mannigfaltigkeit und Gleichmäßigkeit des

Lebens. Und wie im Leben der einzelne bald allein, bald zusammen mit seinesgleichen tätig ist, so wechselt auch das Kind nach Bedürfnis und Gelegenheit zwischen dem einsamen und dem gemeinsamen Spiel. Unter ihnen bedarf jenes mehr als dieses der äußeren Objekte, an denen sich die Phantasie betätigen kann. Im gemeinsamen Spiel sind die Spielgenossen selbst schon solche Objekte, so daß hier das eigentliche Spielzeug in seiner Bedeutung zurücktritt. Aus diesem Grunde sind nun aber auch für das Studium der spielenden Phantasie die einsamen Spiele die instruktiveren. Sie spornen die Phantasie lebhafter an, und diese kann sich zugleich in ihrer individuellen Eigenart freier bewegen, indes das gemeinsame Spiel leicht wieder in gewisse traditionelle und verhältnismäßig einförmige Spielformen umschlägt, wie im Kriegsspiel, im Räuberspiel, im Versteckspiel u. a. Das einsame Mädchen aber, das seine Puppe pflegt, oder der Junge, der nach eigenem Ermessen seine Bleisoldaten zum Treffen formiert oder sich aus Bauklötzen Häuser und Festungen baut, sie üben das echte Phantasiespiel; und sie üben es in einer Form, in der sich die belebende und umgestaltende Kraft der Phantasie am fruchtbarsten erweisen kann, weil diese sich ihre Objekte selbst erst schaffen oder die vorhandenen ihren Zwecken anpassen muß. Da ist es denn eine leicht zu beobachtende Tatsache, daß diese Objekte, deren die Phantasie bedarf, dann am meisten zu eigener Tätigkeit anregen, wenn sie zwar an den vorgestellten Gegenstand erinnern, dabei aber diesem doch hinreichend fern bleiben, um hinwiederum die eigene Tätigkeit der Phantasie nicht zu hemmen. Darum sind eine Wachspuppe, die in Gesicht und Kleidung und womöglich auch in ihrer Größe die naturgetreue Nachbildung eines Kindes ist, oder ein Steinbaukasten, dessen einzelne Teile genau dem nach einer bestimmten Vorlage auszuführenden Gebäude angepaßt sind, viel unvollkommenere Spielzeuge als die primitivste Holzpuppe, die nur annähernd die Züge eines menschlichen Angesichts trägt, oder eine Sammlung von Holzklötzen, die beliebig zusammengefügt werden können. Die naturgetreue Nachbildung wird dem Kinde zu einem Gegenstand der Verwunderung, wenn nicht der Furcht, und der künstliche Automat, sei er nun eine springende Maus, ein fliegender Vogel oder ein zum wirklichen Dampfbetrieb eingerichtetes Modell einer Eisenbahn, sie sind Objekte, mit denen

die Phantasie nichts anzufangen weiß, weil dieser alles das vorweggenommen ist, was sie aus den Objekten machen sollte.

Diese Regel, daß das Objekt der Phantasie möglichst freien Raum gewähren muß, hat neben ihrer von den Eltern und Erziehern so gut wie von Spielwarenfabrikanten arg vernachlässigten pädagogischen Wichtigkeit auch für die Psychologie der Phantasie ihre Bedeutung. Sie beweist schlagend, daß deren belebende und umgestaltende Wirkung nicht auf irgendeiner tief eingreifenden Veränderung des Gegenstandes selbst beruht, wodurch dieser nun tatsächlich als etwas ganz anderes vorgestellt würde, als er eigentlich ist. Wäre das der Fall, so müßte ja unfehlbar die objektive Verähnlichung des Gegenstandes, durch die man der Phantasie einen Teil dieser Arbeit abnimmt, auch den Spielzweck selber fördern. Aber gerade das Gegenteil trifft zu. Wo die Phantasie nichts mehr zu tun findet, da lehnt sie den Gegenstand ab: er läßt sie gleichgültig oder erweckt Affekte der Verwunderung, der Furcht. Auf der andern Seite lehrt die Beobachtung, daß, wenn umgekehrt das Objekt des Spiels dem wirklichen Gegenstand, den es vorstellen soll, immer unähnlicher wird, dadurch zwar ebenfalls allmählich die Wirksamkeit der Phantasie gestört und schließlich aufgehoben wird, daß aber hier doch je nach der Bedeutung, die dem Objekt gegeben werden kann, und je nach der Energie der Phantasietätigkeit der Spielraum ein überaus wechselnder ist. Als Soldaten z. B. wird ein spielender Junge wohl immer nur Figuren anerkennen, die noch irgendwie an solche erinnern. Aber als irgendeinen sonstigen Menschen wird er unter Umständen ein bloßes Stück Holz zu nehmen bereit sein, falls es nur eine längliche Form hat; und ein Mädchen, das einer als Wickelkind figurierenden Puppe bedarf, geht vielleicht in ihrer Anspruchslosigkeit noch weiter: ein vorgefundenes Täschchen oder ein Ball genügt, um das Wickelbett darzustellen, in das die abwesende Puppe selbst nur hineingedacht wird. Natürlich kann hier überall keine Rede davon sein, daß sich das spielende Kind unter solchem Spielzeug alles das wirklich vorstellte. Aber auch der Begriff einer »bewußten Selbsttäuschung«, den man hier gelegentlich gebraucht hat, führt nicht weiter, da er doch eigentlich nur eine auf den ersten Blick paradox erscheinende Tatsache in einen ebenfalls paradoxen Ausdruck zusammenfaßt, der darüber, worin eigentlich in diesem

Falle der Prozeß der »Selbsttäuschung« bestehe, und wie ein solcher überhaupt möglich sei, gar nichts aussagt. In Wahrheit findet eben überhaupt keine Selbsttäuschung statt, weder eine bewußte noch eine unbewußte, sondern dieser Ausdruck intellektualisiert einen Prozeß, der seinem wesentlichen Inhalte nach kein intellektueller Prozeß ist. Eine Täuschung besteht allezeit darin, daß eine Vorstellung als solche verkannt und für eine andere gehalten wird. Was aber das Kind eine Puppe für ein lebendes Wesen, einen Bleisoldaten für einen wirklichen Soldaten oder gar einen beliebigen Stock für einen Menschen, eine Holzkiste für ein Haus nehmen läßt, das beruht auf keiner Täuschung über die Natur dieser Objekte und ist ebensowenig eine Fiktion, die dem Gegenstand ein ihn vertretendes Symbol substituiert, sondern hier überall ist es lediglich das dem Gegenstand anhaftende Gefühl, das durch das Objekt des Spiels nicht bloß mit der gleichen, sondern mit größerer Stärke erweckt wird wie durch den Gegenstand selbst. Das dem Spiel dienende Phantom unterliegt dabei also weder einer täuschenden Umwandlung, noch soll es ein stellvertretendes Zeichen sein, sondern es wirkt lediglich als ein Reiz, der das dem wirklichen Gegenstand anhaftende Gefühl auslöst. Damit ein Objekt als ein solcher Reiz wirken könne, dazu muß irgendeine wenn auch noch so lose Beziehung zu dem wirklichen Gegenstand allerdings existieren. Eine solche vermißt man in der Tat niemals, sollte sie auch nur in der länglichen Gestalt des Stocks und dem oben aufsitzenden Knopf bestehen, wodurch der Stock an einen Menschen erinnern kann, oder äußerstenfalls sogar nur darin, daß das Phantom ebenso wie der Gegenstand selbst ein einzelnes Ding ist. In irgendeiner Weise erinnern muß also das Phantom an den Gegenstand, sei es auch bloß durch sein Dasein im Gesichtsraum. Als Phantasiereiz kann es aber natürlich nur dadurch wirken, daß es eine Erinnerung an Gegenstände wachruft, die für das Kind die wirklichen Substrate jener Gefühle sind. Diese Erinnerungen sind jedoch ebensowenig wie bei jenen unbestimmten Assoziationen, die bei den Zeichnungen in Fig. 4 und 6 (S. 35; 37) verändernd auf die Auffassung der Formen einwirken, irgendwie dem vorgestellten Gegenstande selbständig gegenüberstehende Erinnerungsbilder; ja sie bestehen nicht einmal in assimilativen Elementen, die etwa, wie bei den pseudoskopischen Bildern (Fig. 1 und 2, S. 21 f.),

die Auffassung des Objektes verändern. Vielmehr sind es höchstens blasse, fortwährend zerfließende Erinnerungsbilder, die das Phantom leise umschweben, ohne es auch nur für einen Augenblick in seiner realen Beschaffenheit verändern zu können. Dennoch reichen sie hin, ihm die volle Gewalt der Gefühle mitzuteilen, die von dem Gegenstand selbst ausströmen; und hier macht sich nun offenbar die allgemeine psychologische Tatsache geltend, daß die ihrem Vorstellungsinhalte nach dunkeln Bewußtseinsinhalte gleichwohl von äußerst lebhaften Gefühlen begleitet sein können (S. 56). Dazu kommt aber in diesem Falle noch jene das Objekt belebende Wirkung, die auf das Gefühl steigernd zurückwirkt. Auch diese belebende Macht der Phantasie besteht jedoch nicht im mindesten darin, daß das Phantom etwa in der Vorstellung selbst in ein lebendes Wesen oder überhaupt in den Gegenstand verwandelt würde, als dessen Substrat es dient, sondern als wahrgenommenes Objekt bleibt es im wesentlichen dasselbe, das es gewesen, ehe es dem Spielzweck untertan wurde. Es ist nur durch den Gefühlsreiz, der ihm zu eigen geworden, selbst in seinem Gefühlswert und demnach in allem, was es weiterhin bedeuten kann, zu einem Stück lebendiger Wirklichkeit geworden, und in diesem Sinne hat es nun in der Tat eine analoge gefühlssteigernde Wirkung wie eine phantastische Illusion. Nur daß hier nicht, wie bei der wirklichen Illusion, das Bild des Gegenstandes selbst wesentlich verändert wird. Aber darin gerade, daß beim Spiel des Kindes eine so klaffende Lücke zwischen Phantom und Wirklichkeit liegt, bewährt sich um so mehr die gefühlssteigernde Macht der Phantasie. Zugleich zeigt sich deutlich, in welcher Beziehung die Phantasie des Kindes lebhafter ist als die des gereiften Menschen. Die Quelle dieser größeren Regsamkeit liegt nämlich nicht darin, daß die Empfindungen und Vorstellungen des Kindes wesentlich andere wären, sondern lediglich in der größeren Intensität und leichteren Erregbarkeit seiner Gefühle. Wie der geringste Schmerz und das leiseste Ungemach es tief unglücklich machen, und umgekehrt die unbedeutendste Gabe es mit unbegrenzter Freude erfüllen kann, so bildet diese Macht der Gefühle auch den springenden Punkt in der Illusion des Spiels. Je lebhafter das Gefühl, um so leichter verleiht es dem Phantom das Leben der Wirklichkeit, ja erhöht dieses durch die

gefühlssteigernde Macht der Illusion. Je ärmer der auf die Vorstellungsseite kommende Anteil der letzteren ist, um so mehr beleuchten aber diese Erscheinungen zugleich jene Wirkungen der Phantasie, bei denen sich, wie bei den Schöpfungen der Kunst, mit der Illusion des Gefühls immer zugleich bis zu einem gewissen Grade die der Vorstellung verbindet, und wo nun beide Faktoren wiederum wechselseitig sich steigern können.

2. Die dichterische Phantasie des Kindes.

a. Erzählung und Märchendichtung.

Ganz wie im Spiel die Phantasie des Kindes nicht darin sich äußert, daß es seine Vorstellungen phantastisch umgestaltet, sondern vielmehr darin, daß es den Objekten einen ihrer wirklichen Beschaffenheit nicht entsprechenden, von irgendwelchen Eigenschaften derselben ausgehenden Gefühlswert beilegt, so besteht nun überhaupt in dieser die Wirklichkeit nicht sowohl umgestaltenden als sie umfühlenden Auffassung der Dinge ein wesentlicher Zug des kindlichen Bewußtseins, von dem aus auch die sonstigen Äußerungen seines Phantasielebens bestimmt werden. Freilich kann man schließlich von jedem Menschen sagen, daß er eigentlich nicht in der wirklichen, sondern in einer eingebildeten Welt lebe. Denn jeder lebt ja in der Welt, die er und er ganz allein sich einbildet; und in jedem andern nimmt sich dieses Weltbild wieder anders aus. Aber auch da sind es weniger unsere Vorstellungen der Gegenstände, die vielleicht an sich nur ganz leise variieren mögen, als die Gefühle, die sie in uns erregen und die wir in sie hineinlegen, was unsere individuelle Weltanschauung ausmacht. Und beim Kinde ist es nun eben dieses Gefühlsmoment, das in besonders großer und freilich zugleich in sehr wechselnder Stärke und in sehr veränderlicher Richtung seine Auffassung der Dinge bestimmt. Was im Augenblick sein höchstes Interesse erregte, kann es im nächsten völlig gleichgültig lassen, und was heute Gegenstand seines Entzückens war, kann ihm morgen zum Inhalt bitteren Kummers werden. Gerade die Enge des Gesichtskreises, die geringe Anzahl der Vorstellungen, über die das Bewußtsein verfügt, läßt diese überschwengliche Gefühlsbetonung durch den Kontrast um so greller

hervortreten. Phantasievolle Kinder pflegen frühe schon die Erzählungen ihrer Mütter und Ammen nachzuahmen. Der Inhalt solcher frei erfundener kindlicher Erzählungen aus dem vierten bis sechsten Lebensjahre ist natürlich ein sehr dürftiger: er besteht meist aus einzelnen Märchenerinnerungen, in die allenfalls noch Begegnungen aus dem eigenen Leben verwebt werden. Aber der gemeinsame Zug dieser Kindererzählungen ist die Steigerung. Entfernung und Zahl, Größe und Kleinheit der Dinge werden so weit übertrieben, als die zu Gebote stehenden Vorstellungen oder Ausdrücke es zulassen, und nicht selten wird das Gesagte nachträglich noch weiter gesteigert. Auch die bekannten Lügen kleiner Kinder sind nicht ganz selten Produkte solcher phantastisch übertriebener oder ganz eingebildeter Erlebnisse. Die Steigerung bezeichnet eben den Gefühlsakzent, der auf den manchmal an sich ganz gleichgültigen Objekten ruht. Es ist die gleiche Steigerung, die auch dem Märchen eigen ist, das hierin wie in seinen sonstigen Merkmalen den Schöpfungen der kindlichen Phantasie verwandt ist. Außer dieser sind es namentlich zwei Eigenschaften, die dem echten Märchen durchweg zukommen, und die auch das Wesen der kindlichen Phantasie kennzeichnen. Die eine besteht in der Vorliebe für Gestalten, die entweder Grauen oder Entzücken erwecken. Riesen und Zwerge, Hexen und wilde Tiere oder wundervolle Prinzessinnen, gütige Feen und glänzende Ritter, das sind die typischen Gebilde der Märchenerzählung, in denen sich nach den beiden Seiten von Leid und Lust das gesteigerte Gefühlsleben des Kindes selbst spiegelt. Die andere Eigenschaft besteht in der Neigung zum Unerwarteten, Überraschenden, Wunderbaren. Darum hat die Verzauberung ihre dauernde Heimat im Märchen. Sie öffnet Berge, läßt in der Tiefe der Erde oder auf dem Grunde der Gewässer Schlösser entstehen, deren Insassen jahrhundertelang schlafen und dann wiedererwachen. Alle diese Züge, in denen sich wiederum eine überschwengliche Gefühlsinnigkeit mit der Neigung zu starken Gefühlskontrasten und der Armut an mannigfaltigem Inhalt verbindet, charakterisiert zugleich sehr scharf das echte, zwar auch nicht vom Kind erfundene, aber doch der kindlichen Phantasie angepaßte Volksmärchen gegenüber dem Kunstmärchen, das natürlich vielfach diese Züge übernommen hat, dabei aber doch in der Regel darin von seinem Vorbilde abweicht, daß es

einen reicheren, in vielen Beziehungen über die Sphäre des kindlichen Denkens hinausreichenden Lebensinhalt spiegelt, und daß es gerade da, wo es der kindlichen Phantasie möglichst gerecht zu werden sucht, gänzlich fehlgreift, indem es die äußeren Hilfsmittel der spielenden Phantasie mit dieser selber verwechselt. Entweder wird so das Märchen zu einer phantastischen Abart der Novelle, wie in den Erzählungen von »Tausendundeine Nacht« und ihren modernen Nachbildungen. Oder es entsteht eine spezifische Form des Kunstmärchens, die der kindlichen Phantasie eigentlich inadäquat ist. Töpfe, Zinnsoldaten und alte Laternen, wie sie selbst der Virtuos unter den Märchendichtern, Andersen, gelegentlich auftreten läßt, kann zwar auch das Kind in seinem Spiel als belebte und fühlende Wesen verwenden. Aber das geschieht doch nur, indem es sie in wirkliche lebende Wesen, also den Zinnsoldaten in einen wirklichen Soldaten, den Topf und die Laterne etwa in alte Frauen oder andere menschliche Wesen umdenkt. Darum hört das Kind gerade diesen Märchen, die den Erwachsenen ergötzen können, meist mehr verwundert als teilnehmend zu, wie es auch nichts davon wissen will, wenn man die Objekte seines Spiels nicht als das behandelt, was sie bedeuten, sondern als das, was sie wirklich sind. Hat es etwa einmal in der souveränen Willkür seiner Phantasie eine Laterne in eine alte Frau verwandelt, so wird es sehr ungehalten, wenn jemand die Laterne anzündet, um sie zu ihrem gewöhnlichen Zweck zu verwenden. So sind das Spiel und das Märchen zwar beide gewissermaßen Objektivierungen der kindlichen Phantasie, aber sie sind es nach ganz verschiedenen Richtungen. Das Kindermärchen stellt die Gebilde der Phantasie in einer dem Fühlen und Denken des Kindes nachempfundenen Form dar. In dem Spiel wandelt das Kind sich und die Objekte seiner Umgebung in Gebilde seiner Phantasie um. Eben darum aber können diese Objekte in ihrer ursprünglichen Bedeutung niemals echte Gestalten der Märchenphantasie sein.

b. Das freie Phantasieren.

Zwischen der Spiel- und der Märchenphantasie hält in gewissem Sinne das freie Phantasieren die Mitte. Es ist gleich dem Spiel ein Produkt willkürlicher Tätigkeit und nicht, wie das Kindermärchen, ein von außen der Phantasie als Nahrung gebotener Stoff; aber es

bewegt sich hinwiederum, gleich dem Märchen, schrankenlos im Reiche der Phantasie und ist nicht, wie das Spiel, an bestimmte Objekte gebunden. In diesem freien Phantasieren erzählt das Kind gewissermaßen sich selbst Märchen. Da diese subjektive Märchendichtung eine rein innerliche bleibt, so bildet sie freilich das am schwersten zugängliche Gebiet der Phantasietätigkeit. Und doch ist sie das wichtigste. Denn eigentlich ziehen alle andern Formen der Phantasietätigkeit aus dieser ihre Nahrung. Was sich aus eigener Kindheitserinnerung, aus den Resten, die von diesem freien Phantasieren in das spätere Leben hinüberreichen, und aus vereinzelten Fällen, in denen erwachsene Menschen dieses verborgene Phantasiespiel beibehalten haben, erschließen läßt, ist etwa folgendes. Das Kind versetzt sich in völlig erdichtete Situationen und Begebenheiten. Es erlebt innerlich mehr oder weniger weit ausgesponnene Geschichten, in denen aber stets das eigene Ich den Mittelpunkt bildet. Bei höheren Graden sind Zerstreutheit und träumerische Versunkenheit die äußeren Symptome. Kinder dieser Art ziehen manchmal ihr innerliches stilles Spiel dem Spiel mit Gefährten vor. Es lenkt in Schule und Haus ihre Aufmerksamkeit fortwährend von den ihnen gestellten Aufgaben und Arbeiten ab. Ältere Kinder, bei denen dieser Trieb zum Phantasieren stark ausgeprägt ist, und bei denen nun die Geschichten, die sie sich in stillen Stunden ausdenken, in einen gewissen Zusammenhang treten, leben so eine Art von Doppelleben. Neben der wirklichen Welt existiert für sie eine Phantasiewelt, in die sie sich mit Vorliebe zurückziehen, wo immer die Gelegenheit günstig ist. In einzelnen Fällen erstreckt sich dieses in der Kindheit wohl nicht ganz seltene, wenn auch meist irreguläre und oft unterbrochene Phantasieren in das spätere Leben und kann dann geordnetere Formen annehmen, in denen sich die Phantasiebilder zu einer Art von innerlich erlebtem Roman gestalten, ohne daß darum der Zustand ein irgendwie krankhafter genannt werden könnte, wenn auch natürlich hier, sobald weitere Bedingungen hinzutreten, die irgendwie das Bewußtsein der eigenen Persönlichkeit alterieren, der Übergang von solchem freien Spiel der Phantasie zu eigentlichen Wahnvorstellungen nahe genug liegt[1]).

[1]) Über einen charakteristischen Fall, in dem dieses freie Phantasiespiel des

Dem Kinde ist diese Neigung zu freiem Phantasieren wohl ebenso allgemein eigen wie der Spieltrieb, und beide Betätigungen der Phantasie gehen vielfach ohne scharfe Grenze ineinander über oder verbinden sich miteinander. Das Kind, dessen Spielzeug nicht ausreicht, phantasiert sich das Mangelnde nach Bedürfnis hinzu, oder wenn es sich in einem andern Falle an seinen freien Phantasien ergötzt, so nimmt es gelegentlich ein beliebiges äußeres Objekt zu Hilfe, das ihm einen Gegenstand bedeutet, der in seinen Luftschlössern eine besondere Rolle spielt, und um den sich dann seine übrigen Phantasien leichter gruppieren. Wo auch das fehlt, da hilft es wenigstens durch eigene Bewegungen nach, die zwar gar nicht mit dem Inhalt der Phantasie in Beziehung zu stehen brauchen und es wohl auch in der Regel nicht tun, in denen sich aber das Kind als handelnd fühlt, ähnlich wie es sich in seine Phantasien selbst handelnd hineindenkt. Besonders kleinere Kinder, bei denen solche unwillkürliche Bewegungen ungehemmter nach außen treten, begleiten daher ihr Phantasieren, mag dieses nun von einem rudimentären Spiel begleitet oder völlig frei sein, sehr häufig mit lebhaften Gestikulationen. Natürlich sind auch bei diesem freien Phantasieren die Phantasiebilder selbst überaus schwach, fragmentarisch und wechselnd, daher sie eben zugleich stets nach irgendeinem Substrat suchen, das ihnen als Fixationspunkt dienen kann, sei dies auch nur ein ganz beliebiger äußerer Gegenstand, den das Auge festhält, oder, wenn es sich um eigene Tätigkeit handelt, eine pantomimische Bewegung, die der Situation ihren Halt gibt, indes sie durch die damit verbundenen Empfindungen das Gefühl des eigenen Ich, das den Mittelpunkt dieser phantastischen Erlebnisse bildet, lebhafter anregt. Mit dieser

---

Kindesalters in das spätere Leben hinübergenommen wurde, berichtet Féré in seiner Pathologie des émotions, p. 354 ff., und nach ihm Ribot (L'imagination créatrice, p. 272). Ein Mann von 37 Jahren, der von Kindheit an die Neigung hatte, »Luftschlösser zu bauen«, verfiel, nachdem diese Träumerei mehrere Jahre lang ausgesetzt hatte, später wiederum in dieselbe, wobei sie sich nun mehr und mehr zusammenhängend gestaltete. In Wirklichkeit verheiratet und Chef eines blühenden Pariser Handelshauses, war er in der Phantasie fern von Paris noch einmal verheiratet, Besitzer eines herrlichen Parks mit Ställen, Pferden usw. Eines Tages begegnete es ihm, daß er eine in der Wirklichkeit an ihn gerichtete Frage aus seinen Phantasien heraus gänzlich verkehrt beantwortete, was ihn dann veranlaßte, diese Neigung auf das ernstlichste zu bekämpfen.

Eigenschaft hängt dann zugleich die weitere zusammen, daß dies Phantasieleben stets, bald deutlicher, bald dunkler, in die Zukunft verlegt wird. Selbst ein völlig imaginäres und unmögliches Geschehen wird doch als ein dereinst einmal eintretendes oder zu erwartendes vorgestellt. Nie schweift ein solches Phantasieren in die Vergangenheit, oder wo dies geschieht, wie gelegentlich bei der Anregung durch geschichtliche Erzählungen, da ändert die kindliche Phantasie die rückwärts gerichtete in eine dem Künftigen zugekehrte Perspektive um. Diese Eigenschaft steht natürlich damit, daß die Phantasie durch ihre Gefühlsprojektionen die Objekte belebt, umschafft und so aus ihnen macht, was sie zuvor nicht waren, in engster Beziehung. In dieser Form aber reicht jenes freie Phantasieren in geregelteren und darum der Beobachtung sich mehr entziehenden Gestaltungen aus dem Leben des Kindes in das spätere Leben hinüber und wird hier zugleich zur Quelle alles praktischen Handelns. Pläne, Entwürfe, Vorsätze, sie sind Modifikationen der nämlichen freien Phantasietätigkeit, aus der auch die Werke der Kunst hervorgehen. Wie das Kind im Spiel den Gebilden seiner Phantasie in der es umgebenden Welt Wirklichkeit und Leben gibt, so strebt überall der Wille, das zu verwirklichen, was zuerst die Phantasie gestaltet hatte. Aber noch über die Grenzen des praktischen Wollens strebt diese freie Tätigkeit der Phantasie und mit ihr der Trieb, ihre Gebilde in Wirklichkeit überzuführen, hinaus. In der Kunst schafft sie, was niemals gewesen ist und niemals wirklich werden kann; und in Mythus und Religion bildet sie sich eine zweite Welt, die wiederum in der Kunst ihren Ausdruck findet.

3. Die zeichnende Kunst des Kindes.

a. Allgemeine Bedeutung der Kinderzeichnungen.

Die wahre und naturwüchsige Kunst des Kindes ist das Spiel. Im Spiel pflegt es alle Gattungen der Kunst in jener noch ungestörten Einheit, die überall den Anfängen der Kunst eigen ist. Es übt Tanz und Gesang, und in den Handlungen des Spiels greifen Epos und Drama ineinander ein. Nur die bildende Kunst geht verhältnismäßig leer aus. Denn das Kind kann ihrer entraten, da ihm die Objekte, deren es zu seinem episch-dramatischen Spiel

bedarf, entweder fertig in seinem Spielzeug geboten werden, oder da es, wo dies nicht geschieht, beliebig vorgefundene Objekte durch seine Phantasie zu dem macht, was sie bedeuten sollen, ohne daß es dazu in der Regel einer besonders eingreifenden Umbildung dieser Objekte bedarf. Um so merkwürdiger ist es, daß man, wenn von den Kunstleistungen des Kindes die Rede ist, in der Regel nicht jene freilich fortwährend veränderliche, neu entstehende und wieder vergehende Kunsttätigkeit der Phantasie im Auge hat, sondern daß man die zeichnende Kunst als das Gebiet betrachtet, auf dem sich, wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise der Kunsttrieb des Kindes äußere. Ein Motiv hierzu mag darin liegen, daß die Zeichnung dauernde Objekte schafft, die unserer Beobachtung standhalten, während die episch-dramatischen Handlungen des Spiels und noch mehr das freie Schwärmen der Phantasie höchst vergänglicher Natur sind. Dennoch ist das kein zureichender Grund solcher Bevorzugung. Denn auch das Lied des epischen Rhapsoden und die Handlung des Dramas sind an sich vergänglich, und sie werden erst durch ihre kunstmäßige Ausbildung und Überlieferung zu dauernden Kunstobjekten. Man könnte also vielleicht eher behaupten, im Spiel und in dem Phantasieren des Kindes sei uns die Kunst gewissermaßen in ihrem Entstehungsmoment gegeben, und als solcher Anfang vereinige es in sich eigentlich alle Künste; aber gerade die bildende Kunst trete dabei am meisten zurück, weil sie durch die freie Tätigkeit der Phantasie, die noch fast jedem Objekt eine beliebige Bedeutung beilegt, überflüssig werde. Dazu kommt, daß das Kind seine zeichnende Kunst wohl niemals ähnlich selbständig ausübt, wie es im Spiele von Anfang an wenigstens in der Anwendung des Überkommenen sich mit großer Freiheit bewegt. Schwerlich ist irgendeine der zahlreichen Kinderzeichnungen, die von verschiedenen Beobachtern mitgeteilt worden sind, in dem Sinne ein Produkt absolut selbständigen Kunsttriebes, daß das Kind nicht zu seinen ersten Versuchen von außen angeregt, auf die nachzubildenden Gegenstände oder Vorlagen hingewiesen, oder ihm wohl auch die Hand geführt worden wäre[1]). Ob es in dem Lebensalter,

[1]) Zahlreiche Beispiele von Kinderzeichnungen finden sich mitgeteilt von J. Sully, Untersuchungen über die Kindheit, S. 310 ff. Corrado Ricci, l'arte dei bambino.

aus dem die meisten dieser Zeichnungen als erste Proben beginnender Kunsttätigkeit mitgeteilt zu werden pflegen, in dem dritten bis etwa sechsten Lebensjahr, überhaupt ohne äußere Aufforderung und Anleitung dazu käme, irgendwelche Formen nachzuzeichnen, scheint mir zweifelhaft. Damit wird schon die oft behauptete Analogie dieser kindlichen Kunstleistungen mit denen primitiver Völker eigentlich hinfällig. Es wird aber auch zweifelhaft, ob und inwieweit solche Zeichnungen als Proben kindlicher Phantasieschöpfungen angesehen werden können. Denn jede irgend intensivere Phantasietätigkeit wird mit einer Art Naturgewalt durch relativ unbedeutende Reize ausgelöst. Das trifft nun zwar bei dem Spiel und dem freien Phantasieren des Kindes zu, aber nicht bei dem Zeichnen, zu dem die meisten Kinder erst energisch angeregt werden müssen, ehe es bei ihnen zu einer Liebhaberei werden kann. Darum äußert das Kind seine allgemeine Phantasiebegabung nicht in der Zeichnung, die erst, nachdem sie bis zu einem gewissen Grade geübt ist, zu einer Begleiterin jenes freien Phantasierens werden kann, in welchem sich das Kind in eine imaginäre Welt hineinträumt. Nun erst kann es geschehen, daß es auch einzelne Gestalten dieser phantastischen Welt in Zeichnungen nachzubilden sucht. Das tritt aber doch erst sehr spät und in vielen Fällen, wo sich nicht eine besondere Anlage zur bildenden Kunst von frühe an regt, wahrscheinlich gar nicht ein. Hier bleiben dann die Zeichnungen des Kindes einfache schematische Erinnerungsbilder, an denen die Phantasie in jenem engeren Sinne, in dem sie in der Belebung und Umgestaltung der Wirklichkeit besteht, sehr wenig teilhat.

Wird ein Kind etwa gegen Ende seines zweiten Lebensjahres aufgefordert, irgendeinen Gegenstand, wie z. B. eine menschliche Gestalt, zu zeichnen, oder beginnt es spontan in Nachahmung Erwachsener mit dem Griffel oder Stift zeichnende Bewegungen auszuführen, so entsteht zunächst nur ein unregelmäßiges Gekritzel, auf das man das Wort »Zeichnung« nicht anwenden kann[1]). Das

---

Bologna 1887. A. J. Schreuder, Über Kinderzeichnungen, in: Die Kinderfehler, Zeitschr. für Kinderforschung von Trüper und Ufer, Bd. 7, 1902, S. 216 ff. (Taf. I bis VII).

[1]) Baldwin (Die Entwicklung des Geistes beim Kinde und bei der Rasse, deutsch von Ortmann, 1898, S. 81) hat einige Beispiele solcher Kritzeleien abgebildet.

Kind ahmt dabei offenbar lediglich die gesehenen Zeichenbewegungen nach, den Produkten seines Gekritzels schenkt es aber gar keine Aufmerksamkeit, und diese haben daher, als Zeichnungen betrachtet, die Bedeutung von Zufallsprodukten. Von einem eigentlichen Zeichnen läßt sich erst reden, wenn das Kind Gegenstände so wiederzugeben sucht, daß man das Bestreben einer Nachbildung ihrer Form unzweideutig erkennt, wenn es sich also nicht mehr um eine bloße Nachahmung zeichnender Bewegungen, sondern um eine wirkliche Wiedergabe einer vorgestellten Form handelt. Läßt man das Kind dabei möglichst frei gewähren, so stellen sich nun zwei Eigenschaften dieser primitiven Zeichnungen als die charakteristischen heraus: die erste besteht darin, daß das Kind stets nur aus der Erinnerung zeichnet, zum eigentlichen »Abzeichnen«, wobei der Gegenstand unmittelbar während des Zeichnens mit dem Bilde verglichen wird, entschließt es sich erst viel später und nicht ohne ausdrückliche Anleitung. Die zweite Eigenschaft besteht in der Beschränkung der Aufmerksamkeit auf bestimmte Gegenstände und auf gewisse Teile von solchen. Die Zeichnungen des Kindes bieten daher in erster Linie ein Maß für das Formengedächtnis, in zweiter Linie für den Interessenkreis des Kindes auf den verschiedenen Stufen seiner Entwicklung. Natürlich ist dabei aber in Rechnung zu ziehen, daß die Ungeschicklichkeit der Bewegungen der vollen Wiedergabe des Erinnerungsbildes hindernd im Wege steht, daher die Kinderzeichnung immer nur ein sehr unsicheres Maß für die Treue der Erinnerung abgeben kann. Wenn also z. B. ein Kind ein Pferd mit mehr als vier Beinen zeichnet, so wird man schließen dürfen, daß es hier nur die unbestimmte Vorstellung einer Vielheit der Beine gehabt habe. Wenn es aber diese als einfache gerade Striche zeichnet, so wird man nicht schließen dürfen, daß auch sein Erinnerungsbild diesem Schema gleiche, sondern hier verhält sich das Kind zu einer solchen Zeichnung nicht anders als zu den Objekten, mit denen es spielt. Die unvollkommene Zeichnung ist gleichsam umschwebt von den blassen und fragmentarischen Erinnerungsbildern des Gegenstandes, die das gleiche Gefühl erwecken können, das dieser selber hervorruft, während doch das Kind diese seine Zeichnung niemals mit der Wirklichkeit verwechselt.

b. Entwicklungsstufen der zeichnenden Kunst des Kindes.

Die Reihenfolge, in der die Objekte der Umgebung in den Zeichnungen des Kindes auftreten, läßt nun zunächst deutlich drei Entwicklungsstufen unterscheiden, in denen unmittelbar die allmähliche Erweiterung des Umfangs der Aufmerksamkeit sich ausspricht. Auf der ersten Stufe ist der Mensch das ausschließliche Objekt der kindlichen Zeichnungen. Auf der zweiten tritt dazu das Tier, zunächst in Gestalt der bekannteren Haustiere, Hund, Katze, Pferd, Rind. Auf der dritten kommt dazu die weitere Umgebung, Bäume, Blumen, Häuser, Tische, Stühle u. a. Diese drei Stadien gehen vor allem in dem Sinne stetig ineinander über, als jedesmal die Objekte der vorangehenden Stufen zunächst in einer nachfolgenden immer noch die Hauptobjekte sind, neben denen die neuen eine untergeordnete Staffage zu bilden pflegen und als solche meist auch dadurch gekennzeichnet sind, daß sie in geringerer Größe dargestellt werden. So überragt, wenn Menschen und Tiere nebeneinander stehen, der Mensch in der Regel das Tier, mag das auch noch so sehr dem wirklichen Größenverhältnis widersprechen. Noch mehr aber ragen Menschen und Tiere meist über Bäume und Häuser empor, wenn diese zusammen mit jenen auftreten. Wie alle Objekte in bloßen Umrissen, ohne Schattierung noch bis in die späteren Zeiten dieser kindlichen Kunstleistungen wiedergegeben werden, so fehlt übrigens auch durchaus die Rücksicht auf Perspektive. Was in verschiedener Entfernung liegt, erscheint übereinander, und dabei nicht selten in umgekehrter Perspektive, das Fernere größer als das Nahe.

Innerhalb der erwähnten drei Hauptstadien lassen sich nun weiterhin noch verschiedene Unterstufen unterscheiden, die durchweg wieder dem gleichen Prinzip der Hervorhebung des von der Aufmerksamkeit Bevorzugten, zuerst durch alleinige Wiedergabe, dann durch bedeutendere Größe, zu folgen pflegen. Besonders deutlich prägen diese Stufen in der Darstellung des Menschen sich aus. In der ersten Zeit, in der der Mensch das einzige Objekt kindlicher Kunst ist, geht diese über das Bild des einzelnen Menschen nicht hinaus. Zunächst ist es sogar bloß der Kopf, der als ein annähernd kreisförmiger, manchmal auch eckiger Umriß gezeichnet wird. In

dem Kopf sind wieder die konstantesten Bestandteile die Augen. Manchmal sind sie allein vorhanden, meist aber ist zugleich eine Andeutung von Nase und Mund oder wenigstens des einen dieser Teile zu finden (Fig. 7 *A*). Auf der zweiten Stufe treten die Arme und Beine zu dem Kopfe hinzu. Sie erscheinen immer gleichzeitig, meist in der Form von Strichen, die direkt vom Kopfe ausgehen,

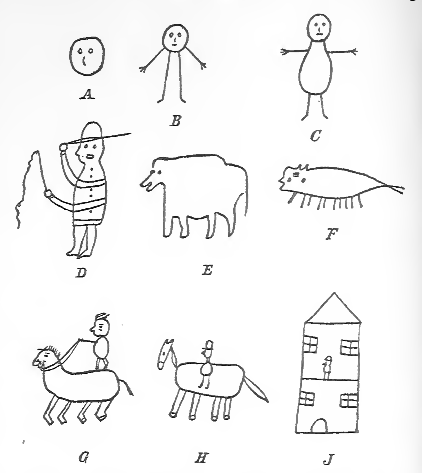


Fig. 7. Kinderzeichnungen in aufsteigender Entwicklungsfolge.

die Füße durch einfache Querstriche, die Hände durch mehrere, meist drei kleinere Striche angedeutet (*B*). Auf der dritten Stufe kommt dazu erst der Rumpf in der Form eines einfachen sackartigen Gebildes, das unmittelbar an den Kopf anstößt, und von dem seitlich und unten die Arme und Beine ausgehen (*C*). In allen diesen bloß den einzelnen Menschen darstellenden Zeichnungen erscheint dieser in der Vorderansicht, oder mindestens ist die Profilansicht äußerst selten. Diese tritt erst in dem Augenblick in

die Erscheinung, wo mit dem Menschen zugleich andere Gegenstände abgebildet werden, zu denen er in Beziehung tritt, sei es auch nur ein Stock oder eine Peitsche, die er in der Hand hält (*D*), oder — eine beliebte Zeichnung bei Kindern, deren Väter rauchen — eine Pfeife in seinem Munde. In der Regel schon etwas früher hat der Hut Aufnahme in die kindliche Zeichnung gefunden. Auch wird jetzt der Hals als eine Verengerung zwischen Rumpf und Kopf angedeutet, und die Arme und Beine haben sich aus einfachen Strichen zu etwas treueren Nachbildungen ihrer wirklichen Formen entwickelt. Ebenso werden nun Hände und Füße einigermaßen in ihrer Form wiedergegeben. Dabei kommen aber nicht selten Vermengungen solcher Profilstellungen mit der Frontalansicht vor. So werden manchmal beide Arme in ihrer vollen Länge gezeichnet, so, als wenn der Rumpf durchsichtig wäre, und gelegentlich werden sogar die zwei Augen und der Mund auf die gleiche Seite gestellt (*D*). Dagegen werden im Unterschiede vom Menschen vierfüßige Tiere, auch wenn sie isoliert abgebildet sind, von Anfang an in der Profilansicht gezeichnet, meist richtig mit ihren vier Beinen (*E*). Es kommt aber auch namentlich in einem etwas früheren Stadium vor, daß eine große Zahl von Strichen nur die Vielzahl der Beine andeutet (*F*). Wird der Mensch auf dem Pferde sitzend dargestellt, so verwandelt sich dieses Sitzen in der Regel in ein Stehen, indem zunächst das Pferd und dann erst auf ihm der Mensch abgebildet wird, und nun das Kind lediglich die beiden bereits geläufigen Bilder äußerlich miteinander verbindet (*G*). Es kommt aber auch vor, daß nur der Oberkörper über das Pferd emporragt, wo dann manchmal die übrigen Teile durch den Körper des Pferdes hindurchgesehen werden (*H*). Ähnlich kann die Vorstellung eines Hauses mit dem eines dasselbe bewohnenden Menschen äußerlich verbunden werden. Dabei wird dann etwa noch das zweite Stockwerk durch eine Horizontallinie angedeutet, auf der dieser es bewohnende Mensch steht, so daß auch das Haus partiell für das, was in ihm enthalten ist, durchsichtig erscheint (*J*).

In allem dem bekunden sich die Zeichnungen des Kindes als reine Produkte der Erinnerung, an denen die unmittelbare Anschauung keinen Teil hat. Am auffälligsten zeigt sich dies darin, daß, wenn der Erinnerungsinhalt eine Mehrheit zusammengehöriger

Gegenstände enthält, diese doch zunächst sämtlich einzeln, als selbständige Dinge aufgefaßt und dann erst notdürftig in die gewünschte Verbindung gebracht werden. Wie in der Reihenfolge der gezeichneten Gegenstände und ihrer Teile, so ist dann auch bei dieser Darstellung des Zusammenhangs die sukzessive Richtung der Aufmerksamkeit auf das einzelne maßgebend. Das Kind stellt die Verbindung des Rosses mit seinem Reiter, des Hauses mit seinen Bewohnern nicht so dar, wie sie von ihm wirklich gesehen worden ist, oder auch wie sie tatsächlich in seiner Erinnerung existiert; sondern aus der unbestimmten Vorstellung des Zusammenhangs heraus zeichnet es willkürlich eine Verbindung, in der nichts als diese unbestimmte Vorstellung selbst sinnlich wiedergegeben wird.

c. Zur Psychologie der Kinderzeichnungen.

Man hat die Zeichnungen des Kindes vielfach mit den Kunstleistungen primitiver Völker verglichen. Wir werden auf diesen Punkt unten eingehender zurückkommen. Hier seien nur die beiden gemeinsamen Züge hervorgehoben, die für die psychologische Deutung der kindlichen Zeichnungen ins Gewicht fallen. Der eine besteht darin, daß auch die primitive Kunst ihre Objekte im wesentlichen der Erinnerung, nur in beschränktem Maße der unmittelbaren Anschauung entnimmt; der zweite darin, daß sie die Objekte bevorzugt, die dem Interesse am nächsten liegen. Mensch und Tier gehen in der primitiven Kunst, wie in den Zeichnungen des Kindes, allem andern voran: und auch dort erscheint der einzelne Mensch, wo er für sich allein dargestellt wird, sogar bis in eine noch ziemlich späte Entwicklung in der Frontal-, das Tier in der Profilstellung, — eine Folge davon, daß in der Erinnerung die Vorderansicht des Menschen, vor allem des menschlichen Angesichts dominiert, während für die Tiere, die die nächsten Objekte der Wiedergabe bilden, umgekehrt die Profilstellung die häufigste ist, in der sie sich unserem Anblick bieten, und zugleich diejenige, in der sich ihre Gesamtform am deutlichsten darstellt. Abgesehen von diesen allgemeinen Zügen erinnern endlich, nicht immer, aber in einzelnen Fällen, die Zeichnungen der Wilden noch in einer andern Eigenschaft an die des Kindes: nämlich in der des Schematisierens, der Andeutung der Formen durch einfachste Linien oder Umrisse ohne

alle Rücksicht auf die wirklichen Verhältnisse, sowie in der Andeutung von Verbindungen der Gegenstände durch Zeichen, die mehr den Charakter von Erinnerungssymbolen als von Nachbildungen der Dinge besitzen. Nicht selten sind dann aber solche schematisierende Bilder auch in Wirklichkeit nicht eigentlich Erzeugnisse der Kunst, sondern sie gehören entweder direkt in das Gebiet der Bilderschrift, oder sie sind den Zeichen dieser wenigstens in ihrer psychologischen Bedeutung verwandt, indem sie die Gegenstände nicht sowohl nachbilden, als mit Hilfe irgendwelcher hervorstechender Merkmale andeuten sollen. Dies wird besonders dann in hohem Grade wahrscheinlich, wenn wir von den gleichen Stämmen, von denen solche den Kinderzeichnungen ähnliche Bilder herrühren, daneben noch viel höher stehende eigentliche Kunstleistungen besitzen, sei es, daß diese ebenfalls in Menschen- und Tierbildern, sei es, daß sie in mehr oder weniger kunstvollen Ornamenten bestehen[1]). Zwischen dem Kinde und dem Wilden, dessen ideographische Zeichen auf Sand, Baumrinde oder Stein den Zeichnungen des ersteren ähnlich sehen, besteht daher der große Unterschied, daß das Kind Kunstobjekte, die mehr leisten, überhaupt nicht hervorbringen kann, während der Wilde in der Regel nur für seinen augenblicklichen Zweck hierauf verzichtet. Daneben läßt sich aber nicht verkennen, daß auch im Bewußtsein des Kindes die von ihm gefertigte Zeichnung doch weit mehr die Bedeutung eines ideographischen Zeichens als die eines Erzeugnisses der Kunst hat. Das Kind will in erster Linie ausdrücken, was ihm an dem gezeichneten Objekt auffällt und was sein Interesse fesselt. Es hat aber kaum in merklichem Grade die Absicht, sein Bild womöglich der Wirklichkeit ähnlich zu machen, und ebensowenig gibt es sich der Täuschung hin, daß es ihr wirklich ähnlich sei. Nach dieser ihrer psychologischen Bedeutung sind demnach die Zeichnungen des Kindes mindestens ebensogut Analoga der Bilderschrift wie solche der primitiven Kunst. Noch treffender aber können sie vielleicht als eine Stufe bezeichnet werden, auf der Kunst und Bildzeichen noch nicht geschieden sind, weil es hier eine der künftigen Kunst zufallende Betätigung, die nicht

---

[1]) Man vergleiche hierzu unten Fig. 8 und 9 und die Bemerkungen über die »Erinnerungskunst« überhaupt (Kap. II, Nr. II, 1).

zugleich den Charakter ideographischer Symbolik besäße, überhaupt noch nicht gibt. Bei den primitiven Völkern ist die Scheidung dieser Gebiete wahrscheinlich überall schon eingetreten. Insofern repräsentiert also wohl das Kind eine Stufe, die vor die unserer Beobachtung sicher zugängliche Stufe der Prähistorie zurückgeht, vorausgesetzt, daß seine Zeichnungen nicht ebenfalls einer etwas späteren Periode der Entwicklung angehören, wo gewisse von Kunstzwecken bestimmte Anregungen der Umgebung Einfluß gewonnen haben. Nur in beschränktem Sinne sind daher die frühesten Zeichnungen des Kindes Schöpfungen der Kunst. Wohl trägt schon das Kind, indem die Zeichnung, die es hervorbringt, seine Phantasie erregt, sein eigenes Leben in das geschaffene Bild hinein. Doch diese Belebung erfolgt hier, wie noch späterhin überall bei der Bilderschrift und allen Metamorphosen, die sie erfahren hat, erst durch den Eindruck der Zeichnung. Sie ist nicht oder höchstens in verschwindendem Maße bei der Entstehung derselben wirksam. Sie erfolgt zunächst nur unter dem Trieb, aus der Erinnerung heraus in einem äußeren Zeichen das zu fixieren, was das Interesse gefesselt hat. Daß das Zeichen dem Gegenstand ähnlich ist, hat zunächst bloß darin seinen Grund, daß ein dem Objekt ähnliches Zeichen am leichtesten an das Objekt erinnert. Nachdem aber die Zeichnung auf dem Papier steht, wird das Kind durch sie zu den nämlichen Gefühlen und Vorstellungen angeregt, die der Gegenstand selbst in ihm erweckt hat; und die verschwimmenden Erinnerungsbilder, von denen so das dürftige Schema der Zeichnung umschwebt wird, beleben diese genau so wie das Spielzeug, das ja im Grunde ein ähnliches Erinnerungszeichen an den Gegenstand selbst ist. Nur tritt bei der Zeichnung dazu noch das Bewußtsein, daß die eigene Hand dieses Spielobjekt geschaffen hat; und daraus entsteht dann in einem weiteren Stadium dieser Entwicklung das Streben, die Zeichnung umzugestalten, dem wirklichen Gegenstand mehr und mehr anzunähern und so wiederum ihre Gefühlswirkung zu steigern. Damit ist erst das Objekt des Spiels, das die Zeichnung ursprünglich war, wirklich in ein Objekt beginnender Kunst übergegangen.

Zweites Kapitel.

Die Phantasie in der Kunst.

I. Enstehung und Einteilung der Künste.

1. Das Spiel und die Kunst.

Die Mutter der Kunst ist das Spiel, und zum Spiel, zur Nachbildung des Lebens in einer die Phantasie erregenden Form strebt die Kunst selbst fortwährend zurück. Mit der spielenden Phantasie des Kindes beginnt daher für den einzelnen Menschen die Entwicklung zur eigenen künstlerischen Betätigung. Die Kunst als solche ist aber keine Schöpfung des einzelnen. Eben darin unterscheidet sie sich von dem Spiel. Wohl nimmt auch dieses vielfach überlieferte Formen an. Doch unabhängig von allen seinen durch Brauch und Erziehung bestimmten Gestaltungen liegt hier jenes freie Spiel der Phantasie, das in seinen Objektivierungen unmittelbar zum Spiel im engeren Sinne des Wortes wird, in jedem einzelnen Menschen, und es bricht hervor, auch wenn die äußeren Anregungen gänzlich fehlen sollten. Denn es ist an die gesamte psychophysische Organisation des Menschen gebunden, an seine Anlage zu rhythmischer Bewegung der Glieder, zum Ausdruck der Gemütsbewegungen in Gebärde und Sprache. Darum sind auch die Anfänge des Spiels dem Menschen mit den höheren Tieren gemein, während die Kunst im eigentlichen, auf die psychologischen Motive des künstlerischen Tuns zurückgehenden Sinne des Wortes jenem allein angehört.

Will man den nächsten Unterschied zwischen Spiel und Kunst, wie er schon für die äußere Beobachtung leicht erkennbar ist, in eine kurze Formel bringen, so läßt sich das Merkmal des Spiels

darin sehen, daß es seine Objekte entweder unmittelbar der Umgebung entnimmt, oder Erzeugnisse einer fremden Kunstfertigkeit verwendet, die durch die spielende Phantasie belebt und beseelt werden. Die künstlerische Phantasie dagegen belebt ihre Gegenstände, während sie dieselben schafft. In diesem Unterschied liegen aber auch schon die engen Beziehungen beider angedeutet, vermöge deren aus dem Spiel durch die willkürliche Umgestaltung seiner Objekte die Kunst, und wiederum aus der Kunst durch die belebende Wirkung der künstlerischen Schöpfung die höheren Formen des Spiels entstehen. Bei allem dem bleibt jedoch diese Erhebung des Spiels zur Kunst und der Kunst zum Spiel an die geistige Wechselwirkung der einzelnen und an eine Kontinuität der geistigen Entwicklung gebunden, die über das Einzelleben hinausreicht. So verhalten sich diese beiden wichtigsten Ausdrucksformen der Phantasie analog zueinander wie die beiden andern allgemeineren Hilfsmittel des geistigen Verkehrs, Ausdrucksbewegungen und Sprache. Die Ausdrucksbewegungen sind in dem einzelnen Menschen schon vorgebildet, aber sie sind dies nur, weil der einzelne an den allgemeinen Eigenschaften der menschlichen Gattung teilnimmt. Die Sprache dagegen, obgleich nur eine vollkommenere Entwicklungsform der Ausdrucksbewegungen, kann doch erst unter dem Hinzutritt der Bedingungen des Zusammenlebens entstehen, und sie ist daher in jeder ihrer Gestaltungen zugleich den Gesetzen geschichtlicher Entwicklung unterworfen. So ist auch der Spieltrieb als natürliches Ausdrucksmittel der Phantasie in jeden Menschen gelegt, und er äußert sich naturnotwendig auch da, wo ihm die Anregungen, in denen er seine Befriedigung finden kann, nicht erst von außen entgegengebracht werden. Die Kunst aber setzt mindestens in den Formen, in denen sie sich über die Anfänge erhebt, die schon in das Spiel eingreifen, wiederum dauerndes Zusammenleben und Kontinuität geistiger Entwicklung voraus. Erst wenn diese Bedingungen gegeben sind, wird auch sie zu einer in ihrer Weise ebenso charakteristischen Ausdrucksform des geistigen Lebens wie die Sprache. Auch von ihr gilt das aber in doppeltem Sinne: einmal, insofern die Kunst jedes einzelnen Volkes in ihrer Entwicklung ein Ausdruck der Eigenart dieses Volkes nach der Seite seiner Phantasietätigkeit und somit, vermöge der engen Zugehörigkeit

dieser zu dem Ganzen des geistigen Lebens, ein Ausdruck dieses Lebens selbst ist; sodann aber in der allgemeineren Bedeutung, daß in der Gesamtentwicklung des künstlerischen Schaffens, mag diese auch, ähnlich wie die Sprache, in eine Anzahl ganz oder nahezu unabhängiger Sonderentwicklungen zerfallen, zugleich die allgemeinen Gesetze des Werdens der menschlichen Phantasie zum Ausdruck kommen. Hier, wie bei der Sprache, ist es nun wieder hauptsächlich dieses allgemeinere Problem, das der Völkerpsychologie zufällt, wogegen die Einzelentwicklungen der Kunst und ihre Verwertung für die Charakteristik der in geschichtlicher Verbindung stehenden Völker und Völkergruppen der Kunstgeschichte und Völkerkunde, beiden nach Maßgabe ihrer verschiedenen Aufgaben, zuzuweisen sind.

2. Die Frage nach der Urform der Kunst.

Unter diesem für die psychologische Betrachtung im Grunde allein zulässigen Gesichtspunkte, daß die Entwicklungsgeschichte der Kunst die äußere Form ist, in der sich uns das Wesen und die Entwicklung der Phantasie darstellt, wird nun eigentlich von vornherein schon eine Frage hinfällig, die zwar charakteristischerweise kaum jemals innerhalb der kunsthistorischen oder ethnologischen Betrachtung der Schöpfungen der Kunst aufgeworfen wurde, dagegen nicht selten in der spekulativen Psychologie und Ästhetik eine Rolle gespielt hat: die Frage nämlich, welche unter den verschiedenen Formen, in denen sich menschliche Kunsttätigkeit äußern kann, als die früheste anzusehen sei. Es ist seltsam, daß diejenigen, die diese Frage stellen, in der Regel die andere, ob sie überhaupt gestellt werden könne, gar nicht in Erwägung ziehen. Es gilt ihnen als ausgemacht, daß in einer Art linearer Reihenfolge die einzelnen Künste einander gefolgt seien, und daß man also höchstens darüber zweifelhaft sein könne, welche vor den andern den Vortritt habe[1]). Nun ist aber offenbar gerade das, was hier als selbstverständlich vorausgesetzt wird, nicht nur eine

[1]) Vgl. z. B. W. Scherer, Poetik, 1888, S. 12. Yriö Hirn, Der Ursprung der Kunst, a. d. Engl. von M. Barth, 1904. S. 85 ff.

bestreitbare, sondern eine im höchsten Grade unwahrscheinliche, wenn nicht unmögliche Annahme. Gibt es keine Kunsttätigkeit, die nicht unmittelbare Betätigung der Phantasie ist, so würde eine bestimmte Kunst nur dann den andern vorausgehen können, wenn sich eine entsprechende Aufeinanderfolge in dem Leben der Phantasie selbst nachweisen ließe. Das ist aber unmöglich, da überall da, wo sich mit unmittelbaren Sinneseindrücken reproduktive Elemente verbinden und dadurch eine Übertragung der subjektiven Gefühle auf das Objekt vermitteln, das Walten der Phantasie seinen Anfang nimmt, an jede Art von Sinneseindrücken sich demnach auch eine primitive Kunstübung als intensivere Ausdrucksform einer solchen Phantasietätigkeit wird anschließen können. Mit dem gleichen Rechte also, mit dem man behauptet, Tanz und Rhythmus und mit ihnen die Anfänge der Musik oder der Poesie seien früher als die der bildenden Kunst, könnte man behaupten, die verschiedenen Sinne des Menschen entwickelten sich nicht gleichzeitig, sondern nacheinander. Nun mag es in der Tat für die generelle und die allerersten Stadien der individuellen Entwicklung zutreffen, daß der Tastsinn und die an ihn gebundenen Bewegungen den höheren Sinnesempfindungen vorausgehen. Für die Entwicklung der Phantasie in der Kunst ist das ohne Bedeutung. Denn sie kann überhaupt erst beginnen, wo die psychologische Organisation des Menschen längst ihr dauerndes Gepräge empfangen hat.

In der Tat handelt es sich daher bei jener Deduktion einer bestimmten Reihenfolge der Künste offenbar um eine Verwechslung gewisser Vorbedingungen der Phantasietätigkeit mit dieser selber, und zwar solcher Vorbedingungen, die meist noch nicht einmal in das Gebiet des Spiels fallen. Dahin gehören vor allem andern die Bewegungen, die durch die Organisation unserer Bewegungsorgane und ihrer Innervationsherde von Anfang an auf rhythmische Funktion angelegt sind. Nun ist der Tanz allerdings eine mehr oder weniger kunstmäßige Weiterbildung dieser natürlichen rhythmischen Körperbewegungen. Insofern kann man also von ihm sagen, er setze weniger äußere Hilfsmittel voraus als irgendeine andere Kunst[1]).

[1]) Vgl. über den Tanz und seine Stellung in der Reihe der Künste unten Nr. III, 4.

Aber die rhythmischen Atembewegungen oder die zappelnden Gliederbewegungen des Kindes sind, obgleich sie mehr oder weniger rhythmisch erfolgen, darum doch selbst von der primitivsten Form des Tanzes durch eine weite Kluft getrennt; und auch da, wo das Kind sich bereits spielend an seinen eigenen Bewegungen vergnügt, kann man von Kunst noch nicht reden, wenn man diesen Begriff nicht auf alle lusterregenden körperlichen Leistungen ohne Unterschied, also schließlich beinahe auf alle normalen Lebensäußerungen ausdehnen will. Wohl finden wir den Tanz als Kunst schon bei den Menschen der primitivsten Kultur. Immerhin sind bei solchen stets zugleich Anfänge nicht bloß von Gesang und Musik, sondern auch von bildender Kunst zu finden. Der tatsächlichen Beobachtung widerspricht also die Annahme einer Priorität irgendeiner dieser Grundformen der Kunst vor den andern; sie widerspricht aber auch durchaus der psychologischen Wahrscheinlichkeit, da, sobald sich überhaupt die Entwicklung der Phantasie zur Sphäre künstlerischer Betätigung erhoben hat, die natürlichen Grundlagen, welche die psychophysische Organisation des Menschen für die Entwicklung der verschiedenen Künste bietet, alle zumal schon vorhanden sind: der Gesichtssinn und der Trieb zur Nachbildung und Umgestaltung der umgebenden Gegenstände, die Sprache und der Ausdruck der Gemütsbewegungen in Gesang und Tanz. So wenig es irgendwie in der Beobachtung bezeugt ist, daß es jemals einen Tanz gegeben hat, der nicht von Gesang oder sonstigen irgendwie musikalischen Lautäußerungen begleitet gewesen wäre, gerade so gehört die Annahme, daß der Mensch auf irgendeiner hypothetischen Kulturstufe zwar Gesang und Tanz, aber noch keine Spur von bildender Kunst geübt habe, in das Gebiet willkürlicher psychologischer Fiktionen. Man kann vielmehr umgekehrt sagen: die Äußerungsformen der Phantasie, wie sie uns in den verschiedenen Formen der Kunst entgegentreten, gehören so sehr zusammen und so sehr zur einheitlichen Natur des Menschen, daß es höchst wunderbar wäre, wenn uns irgendwo in der Welt wirklich ein Volk begegnete, das von einer der Grundformen künstlerischer Phantasietätigkeit überhaupt keine Ahnung besäße. Ein solches Volk ist in Wahrheit bis dahin nicht gefunden worden. Denn die Wirklichkeit bereitet zwar manche Überraschungen, und bringt bisweilen völlig Unerwartetes ans

Licht. Aber die Überraschung, daß sie Menschen mit völlig von den unseren abweichenden geistigen Anlagen auffinden ließe, hat sie uns bis jetzt auf dem Gebiete der Kunst so wenig wie auf dem der Sprache bereitet, und man darf daher annehmen, daß alle Hypothesen falsch sind, die mit einer solchen Möglichkeit rechnen, oder die, wie das wiederum im gegenwärtigen Falle geschieht, einen Urzustand des Menschen konstruieren, für den die heute gültigen Gesetze seiner Natur nicht gelten sollen.

3. Allgemeine Einteilung der Künste.

Nach allem dem läßt sich der Versuch einer Sonderung der verschiedenen Gebiete künstlerischer Phantasietätigkeit unmöglich etwa auf den Gedanken irgendeiner Entwicklungsfolge derselben gründen. Denn obgleich es nicht ausgeschlossen ist, daß gewisse Gebiete des menschlichen Lebens und der in diesem sich erhebenden Bedürfnisse erst allmählich und manche sogar verhältnismäßig spät in die Sphäre der Kunst eintreten, so geschieht dies doch niemals in dem Sinne, daß dabei eine völlig neue Form künstlerischer Tätigkeit entstünde, sondern eben nur so, daß aus einer längst vorhandenen Form eine neue Kunstgattung hervorgeht, oder daß, wie man das gleiche auch ausdrücken könnte, eine der ursprünglichen Kunstformen neuen Zwecken dienstbar gemacht wird. In diesem Sinne ist in der Tat die Differenzierung der Künste vielleicht eine unbegrenzte, und die Sonderungen, die auf solchem Wege eintreten, sind naturgemäß in den Anfängen der Kunstentwicklung viel gewaltiger als später, wo sich die Unterwerfung bis dahin ästhetisch gleichgültiger Objekte unter künstlerische Zwecke nur noch in engeren Grenzen bewegen kann. So gibt es zweifellos in der Kunstentwicklung des Menschen eine Stufe, in der sich die Kunst der Ausschmückung von Gebäuden noch nicht bemächtigt hatte. Denn solange der Mensch unter Bäumen oder in natürlichen Höhlen sein Obdach findet, oder solange die primitiven Zelte und Hütten nur unter dem Zwange des dringendsten Schutzbedürfnisses errichtet werden, gibt es naturgemäß auch noch keine Architektur als Kunst. Dennoch entsteht diese nicht völlig neu, sondern sie entlehnt überall ihre Motive den primitiveren Formen bildender Kunst, die in der Nachbildung

menschlicher und tierischer Gestalten, in der Verzierung der Gefäße, Waffen und Geräte ebensoweit verbreitet sind, als es Menschen gibt. Solche relativ spät entwickelte Künste sind also schließlich nichts anderes als große, unter neuen Lebensbedingungen hervorgetretene Abzweigungen aus früher vorhandenen, primitiveren Betätigungen eines bildnerischen Triebes.

Eine ähnliche Stellung ist es nun, welche die epische, die dramatische Dichtung, endlich die Instrumentalmusik zu Gesang und Tanz einnehmen. Primitive, unentwickelte Anfänge jener Kunstformen finden sich weit verbreitet. Als einigermaßen ausgebildete Künste, zu denen die andern Formen überall, wo sie vorkommen, in naher genetischer Beziehung stehen, existieren allverbreitet neben der Märchen- und Fabelerzählung nur der Gesang und der Tanz, die ursprünglich, wie es scheint, überall einander begleiten. Sind auf diese Weise Klang und Rhythmus die beiden Faktoren, auf die alle Künste zurückgehen, die in Gesang und Tanz ihren Ursprung haben, so werden wir in Anlehnung an diejenige Kunst, in der jene Faktoren zur vollkommensten Entwicklung gelangt sind, die Musik, diese ganze Klasse auch als die der musischen Künste bezeichnen können.

Auf diese Weise bilden die bildenden und die musischen Künste die beiden Grundformen aller künstlerischen Betätigung der Phantasie. Von Anfang an in ihren Mitteln wie in ihren Motiven sich scheidend, ergänzen sie eben darum einander, so daß von einer Ausbildung bloß der einen dieser Formen ebensowenig die Rede sein kann, wie etwa ein Mensch denkbar ist, der zwar der Empfindungen und Vorstellungen, nicht aber der Gemütsbewegungen fähig wäre. Beide Kunstformen gehören zusammen. Sie sind von Anfang an verbunden, gerade weil sie grundverschieden und darum ergänzend aufeinander angewiesen sind. Die bildende Kunst findet ihre Objekte vor: sie belebt und beseelt sie umschaffend und nachbildend und wirkt dadurch wiederum belebend zurück auf die Seele des Schaffenden wie des Schauenden, indem sie in diesem die Gemütsbewegungen erregt, die von dem durch die Phantasie zu gesteigertem Leben erweckten Gegenstande ausgehen. Die musische Kunst trägt dagegen die subjektiven Gemütserregungen in Sprachlauten, rhythmischen Bewegungen des eigenen Körpers und

in Lauten und Bewegungen, die den natürlichen der menschlichen Sprachorgane nachgebildet sind, unmittelbar nach außen. Indem sie so seelische Regungen in ihrer Gefühlsqualität und in ihrem Verlaufe darstellt, erweckt und verstärkt sie wiederum diese. So ergänzen sich beide: die bildende Kunst als die äußere, die nach Verinnerlichung ihrer Eindrücke strebt, und die musische Kunst als die innere, die zur Äußerung des Selbsterlebten drängt. Beide gehören aber zusammen, wie schon in den Anfängen des Seelenlebens Sinnesempfindungen und Triebbewegungen zusammengehören, indem die Empfindung den Eindruck innerlich aufnimmt, die Bewegung die durch ihn erweckte Erregung wieder nach außen zurückgibt. Darum spiegelt die bildende Kunst die mannigfachen Formen der Außenwelt im menschlichen Gemüt; und die musische Kunst spiegelt das menschliche Gemüt selbst in den natürlichen Ausdrucksbewegungen und ihren Weiterbildungen in Sprache, Gesang, Dichtung und Musik.

4. Kunstentwicklung und Mythenbildung.

Indem die Kunst in ihren beiden Hauptformen allem dem Ausdruck gibt, was der Mensch als Eindruck der Außenwelt wie als eigene Gemütserregung in sich trägt, ist sie nun im letzten Grunde ein Bild des menschlichen Lebens selbst, zunächst und unmittelbar aber ein Bild der menschlichen Lebensanschauungen, wie sie aus dem Zusammenwirken äußerer Erlebnisse und innerer Erregungen entspringen. In jedem Stadium ihrer Entwicklung ist sie daher in ihren Formen ein Ausdruck der allgemeinen Phantasietätigkeit, in ihrem Inhalt ein Ausdruck der Lebensanschauungen, wie sie vor allem in Mythus und Religion niedergelegt sind. Darum bedürfen die letzteren ebensosehr der Kunst zur Äußerung ihrer Motive, wie die Kunst wiederum durch den Inhalt, den ihr Mythus und Religion zuführen, ihre mannigfaltigen, das ganze seelische Leben des Menschen umfassenden Gestaltungen gewinnt. Doch die psychologische Untersuchung kann auch hier nicht umhin, das in der Wirklichkeit untrennbar Verbundene zu sondern, indem sie zunächst über die allgemeinen Gesetze Rechenschaft geben muß, nach denen sich die Phantasie überhaupt entwickelt, um dann erst

den Inhalten selbst näher zu treten, die in diese Entwicklung eingehen. So führt die Untersuchung der Phantasie in der Kunst einerseits die Analyse jener einfacheren Formen ihrer Entwicklung weiter, die das individuelle Bewußtsein bereits in der Form des freien Phantasierens hervorbringt. Anderseits stellt sie sich aber als eine Vorbereitung dar zu den Aufgaben, die der Inhalt der mythenbildenden Phantasie der psychologischen Betrachtung entgegenbringt. Denn die Formen der Kunst sind zunächst und vor allem Formen für diesen Inhalt.

II. Die Phantasie in der bildenden Kunst.

1. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der bildenden Kunst.

a. Allgemeine Aufgaben psychologischer Kunstbetrachtung.

Eine psychologische Entwicklungsgeschichte der Kunst hat, so nahe sie sich ihrem Inhalte nach mit der allgemeinen Kunstgeschichte berührt, doch eine wesentlich andere Aufgabe als diese. Die Geschichte der Kunst will die Erzeugnisse derselben in ihrer Aufeinanderfolge und in ihren wechselseitigen Beziehungen schildern oder auch, falls sie einen universelleren Standpunkt einnimmt, von der Gesamtheit der historischen Bedingungen Rechenschaft geben, mit denen die Kunst der verschiedenen Zeitalter zusammenhängt. Das Ziel einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Kunst ist ein ungleich beschränkteres. Gerade deshalb pflegt es aber in dem weiteren Rahmen der Kunstgeschichte wenig Beachtung zu finden. Das Problem einer solchen Entwicklungsgeschichte besteht nämlich darin, von den psychologischen Motiven Rechenschaft zu geben, die sukzessiv bei der Gestaltung der Werke der Kunst wirksam gewesen sind. Nun würde freilich diese Aufgabe, wenn man sie auf die Kunst in der Gesamtheit ihrer einzelnen nationalen Gestaltungen und ihrer verschiedenen Richtungen ausdehnen wollte, nicht nur eine überaus umfassende sein, sondern sie würde sich auch kaum von der Kunstgeschichte selbst trennen lassen. Anders steht es, wenn wir sie in dem Sinne gleichzeitig erweitern und beschränken, daß sie bloß auf jene psychologischen Motive gerichtet ist, die auf die

Entstehung der Kunsterzeugnisse den für ihren allgemeinen Charakter entscheidenden Einfluß ausüben, und an die zugleich wichtige Umwälzungen in den Zwecken und in den Betätigungsformen des künstlerischen Schaffens geknüpft sind. In der Auffindung dieser Motive besteht aber auch hier wieder die völkerpsychologische im Unterschiede von der historischen Aufgabe. Während diese ihr Hauptaugenmerk den Objekten der Kunst zuwendet, hinter denen für sie die seelischen Kräfte zurücktreten, aus denen in Wechselwirkung mit der umgebenden Welt diese Objekte hervorgegangen sind, kommt es der Völkerpsychologie auf diese Kräfte allein an, und sie benützt daher umgekehrt die Kunstobjekte nur als die äußeren Merkmale, in denen sich das innere Leben der Phantasie nach außen kundgibt. Ihre eigentliche Aufgabe besteht also schließlich in einer Entwicklungsgeschichte der Phantasie, die sie aus ihren in den Schöpfungen der Kunst überlieferten Zeugnissen zu erschließen sucht. Die aus der experimentellen Analyse des Einzelbewußtseins und aus den Erscheinungen der kindlichen Phantasietätigkeit gewonnenen Ergebnisse über die Anfänge dieser Entwicklung sucht so die Völkerpsychologie unter den erweiterten Bedingungen, wie sie das Zusammenleben und die geistige Kontinuität der Generationen mit sich bringt, zu vervollständigen und weiterzuführen. Zugleich kann es sich aber im Interesse dieser allgemeinen psychologischen Aufgabe nicht darum handeln, hier wieder den besonderen Erscheinungen nachzugehen, in denen sich das Leben der Phantasie unter individuellen oder auf bestimmte Lebenskreise beschränkten Bedingungen gestaltet; sondern die psychologische Betrachtung ist auch in diesem Falle zunächst auf das Allgemeingültige oder mindestens das für die Entwicklungsgesetze der Phantasie Kennzeichnende gerichtet, das sie aus der Fülle der einzelnen Erscheinungen herauszuheben hat.

Nun darf man von vornherein sicherlich nicht erwarten, daß uns eine solche Entwicklungsgeschichte der Phantasieschöpfungen diese in einer Reihenfolge aufzeigen lasse, die mit irgendeiner logischen Ordnung übereinstimmte. Die Sukzession der psychischen Motive und die logische Ordnung der Begriffe stehen hier wie überall unter völlig abweichenden Bedingungen. Jene ergibt sich Schritt für Schritt aus den Wechselwirkungen, in welche die äußeren Lebens-

bedingungen und die von ihnen angeregten seelischen Lebensäußerungen, gegenseitig sich verstärkend und modifizierend, zueinander treten. Diese Wechselwirkungen erfolgen, wie alle psychophysischen Lebensvorgänge, mit einer Art naturgesetzlicher Notwendigkeit. Nichts ist hier, wenigstens innerhalb der allgemeinen Erscheinungsgruppen, zufällig oder ein Spiel planloser Willkür der einzelnen. Doch einer logischen Einteilung gleichen solche geschichtliche Entwicklungen darum ebensowenig wie die Wirkungen der Naturgesetze. Wo wir logische Gesichtspunkte an die Erscheinungen heranbringen, da geschieht dies vielmehr immer erst auf Grund einer nachträglichen, mehr oder weniger künstlichen Begriffsbildung, bei der man im allgemeinen sicher sein kann, daß sie sich von der Wirklichkeit um so weiter entfernt, je strenger das logische Schema ist, nach dem die Begriffe geordnet werden. Ein naheliegendes Beispiel aus der Völkerpsychologie selbst bietet hier der Bedeutungswandel der Wörter. Unter allen Versuchen, die man gemacht hat, die mannigfachen Vorgänge dieser Art psychologisch zu interpretieren, ist die logische Klassifikation der vollständigste, aber auch der verkehrteste, weil er von der psychologischen Wirklichkeit am weitesten abliegt[1]. Wie nun jede Wortgeschichte ein Fragment Geistesgeschichte, so ist, nur in weit umfassenderem Maße, die psychologische Entwicklungsgeschichte der Kunst ein Abschnitt der allgemeinen geistigen Entwicklungsgeschichte der Menschheit. Auch sie enthält diese, so lange wir von dem spezifischen Inhalt, namentlich an mythologischen und religiösen Vorstellungen, absehen, lediglich mit Rücksicht auf die formalen Bedingungen ihrer Entstehung. In dieser Beschränkung fällt die psychologische Entwicklungsgeschichte der Kunst mit der Geschichte der Phantasie in jenem allgemeinsten Sinne zusammen, in welchem sich diese in dem seine Umgebung nachbildenden und belebenden geistigen Schaffen des Menschen betätigt, ohne Rücksicht auf den stofflichen Inhalt dieses Schaffens, der selbst wiederum, wie sich zeigen wird, neben den besonderen Zügen, die ihm Lebenskreise und individuelle Eigenart mitteilen, gewissen allgemeingültigen Entwicklungsgesetzen folgt. Wollen wir jedoch von den unserer experimentellen Analyse unmittelbar

[1]) Vgl. Bd. 1, Kap. VIII, S. 471.

zugänglichen Erscheinungen der individuellen Phantasietätigkeit den Übergang finden zu einer generellen Entwicklungsgeschichte, so bildet gerade diese zunächst auf die formale Außenseite der Erscheinungen gerichtete Betrachtung die geeignete Vermittelung zwischen dem individuell Allgemeingültigen, für das hauptsächlich gewisse formale Merkmale festzustellen sind, und dem generell Allgemeingültigen, bei dem die formalen Eigenschaften mindestens die nächsten Berührungspunkte mit den schon im individuellen Bewußtsein nachzuweisenden Gesetzen der Phantasietätigkeit bieten.

b. Die Augenblickskunst.

Versuchen wir es nun, von diesen Gesichtspunkten aus auf Grund der an den Kunsterzeugnissen selbst erkennbaren Merkmale die für die Kunstäußerung jeweils maßgebenden psychischen Motive zu finden, so wird man als das Hauptkennzeichen der allerersten Anfänge, wo immer wir solchen heute noch bei primitiven Völkern begegnen, dies ansehen können, daß sie Augenblickskunst ist. Das Kunstgebilde, etwa eine flüchtig in den Sand gezeichnete oder in Baumrinde geritzte oder auch durch zusammengelegte Steine, Baumzweige und ähnliches hergestellte Form, ist eine vergängliche und höchstens für eine ganz kurze Dauer bestimmte Schöpfung, die der Wind verweht oder der nächste vorübergehende Mensch zerstört, wenn er das Material zu andern Zwecken gebrauchen kann. Solche Augenblickswerke können entweder als Merkzeichen dienen, die, weil sie nur kurze Zeit vorhalten sollen, aus mehr oder minder rasch vergänglichem zufällig vorgefundenen Material hergestellt sind; oder sie können Äußerungen eines Spieltriebes sein, der außer der Lust, die eine solche einen Gegenstand irgendwie andeutende Tätigkeit bereitet, überhaupt keinen Zweck hat. Ob unter diesen beiden Entstehungsursachen die erste, einem vorübergehenden praktischen Bedürfnis dienende, oder die zweite, die bloß um der erfreuenden Wirkung der spielenden Betätigung willen geübt wird, die primäre sei, läßt sich natürlich durch die Beobachtung nicht entscheiden. Nach der Analogie sonstiger Formen des Spiels darf man aber wohl annehmen, daß das Augenblicksbild als Merkzeichen der zwecklosen Zeichnung vorausgegangen sei. So, als ein primitives Mittel der Mitteilung auf kurze Zeit, bildet es die ursprünglichste

Form der Bilderschrift, und es steht hier gewissermaßen in der Mitte zwischen der Gebärdensprache und der entwickelteren, durch dauerndere Erinnerungszeichen fixierten Bilderschrift und ihren Abkömmlingen. Darum verbindet es sich auch schon vielfach mit jenen einfachsten symbolischen Zeichen, die in geradlinigen Strichen bestehen und je nach dem Zusammenhang teils Zahlen, teils Richtungen im Raume bedeuten können[1]).

Wahrscheinlich hat es einer sehr langen Zeit bedurft, bis der primitive Mensch die Stufe der Augenblickskunst überschritt. Was diese gegenüber allen späteren Entwicklungen auszeichnet, das ist aber weniger die Unvollkommenheit der Bilder als die gänzliche Abwesenheit künstlerischer Zwecke. Der primitive Mensch hat bei diesen in ein vergängliches Material eingetragenen Zeichnungen weder den Zweck die Gegenstände treu nachzubilden, noch ist es ihm überhaupt um deren Nachbildung zu tun; sondern er will andern etwas mitteilen oder vielleicht auch nur seine eigene Vorstellung dadurch fixieren, daß er ein äußeres Zeichen macht, das ihn an den Gegenstand erinnert. Unter Umständen kann daher auch bloß ein Stein oder ein Baumstumpf, den er zufällig vorfindet, als ein solches Zeichen dienen, um seine schweifenden Vorstellungen objektiv zu fixieren. Schon hier wird er freilich einen bestimmten Stein oder Baumstumpf mit Vorliebe dann wählen, wenn er zufällig etwa eine entfernte Ähnlichkeit mit dem Gegenstand selbst hat. Ganz in diesem Sinne gibt er denn auch den von ihm gemachten Zeichen eine gewisse Ähnlichkeit mit den Dingen, die sie bedeuten, weniger um sie ihnen ähnlich zu machen, als weil sie nun am sichersten zu Merkzeichen der Dinge werden. Darin liegt dann zugleich der Grund, daß schon in diesen allerersten Anfängen einer zeichnenden Kunst, wenn nur einmal gewisse Umrisse, die entfernt an ein bestimmtes Objekt erinnern können, geläufig geworden sind, die Neigung zu einer weitgehenden Stilisierung der Formen um sich greift, infolge deren die Zeichen

[1]) Vgl. den Bd. 1, Kap. II, S. 240 abgebildeten Brief eines Indianers, dessen Figuren im wesentlichen noch durchaus dieser Stufe der Augenblickskunst angehören, während die vorangegangene längere Mitteilung Fig. 33, S. 235 durch die kunstvollere Ausbildung und die Aufnahme symbolischer Zeichen schon den Schritt zu einer etwas entwickelteren Bilderschrift zurückgelegt hat.

schließlich von den Dingen selber völlig verschieden sind und dennoch innerhalb der Gemeinschaft, der diese Augenblickskunst geläufig ist, ganz die Stelle adäquater Bilder vertreten können. So gilt hier für die Kunst, was für so viele andere Gebiete geistigen Werdens auch gilt: sie entwickelt sich aus einer Form der Betätigung, die selbst noch durchaus nicht Kunst ist, deren äußere Erfolge aber auf die Phantasie als auslösende Reize wirken. Zugleich liegt aber in den Umwandlungen, die das Augenblicksbild unter der beginnenden Wirkung der Phantasie erfährt, bereits der Keim zu einer divergierenden Entwicklung, die dann in den späteren Stadien eine immer zunehmende Bedeutung gewinnt. Auf der einen Seite nämlich wird das Augenblicksbild mit zunehmender Übung allmählich treuer, dem Gegenstand ähnlicher. Auf der andern führt die spielende Wiederholung der Formen an sich schon, besonders aber ihre Verwendung als Merkzeichen, als Symbole einer primitiven Bilderschrift, zu einer fortschreitenden Vereinfachung und damit zu neuen, oft überraschenden Formen, die in ihrer größeren Regelmäßigkeit erfreuen und wiederum zu weiteren Umgestaltungen herausfordern. So führt schließlich diese Vereinfachung von selbst zur Erzeugung und nicht selten wohl auch zur Entdeckung des geometrisch Regelmäßigen, damit aber um so mehr zum vollen Bewußtsein der eigenen, neue Formen nach Willkür schaffenden Fähigkeit. So reichen die Wurzeln der nachahmenden Kunst und der Zierkunst bis zu diesen allerersten Merkzeichen zurück, die selbst eigentlich noch vor dem Beginn der Kunst selber liegen.

c. Die Erinnerungskunst.

Indem sich des momentan geschaffenen Bildes gleichzeitig das Streben nach vollkommenerer Angleichung an den Gegenstand und nach freierer Umwandlung in seine einfachsten typischen Grundformen bemächtigt, erhebt sich nun aber zugleich stetig und allmählich die bildende Tätigkeit über den bloßen Augenblickszweck. Freilich wird diese Veränderung erst durch eine Erweiterung des Gesichtskreises möglich, die nicht ohne sonstige tief eingreifende Änderungen der Kulturbedingungen denkbar ist. Nur indem der Blick des Menschen über das nächste, tägliche Bedürfnis hinausreicht, kann sich auch der Wunsch in ihm regen, Denkmäler zu

schaffen, die für eine fernere Zukunft bestimmt sind. Damit geht die Augenblickskunst unmittelbar über in die Erinnerungskunst. Sie steht sichtlich von früh an unter dem Einflusse mannigfacher Motive, die dann zugleich für die Richtungen entscheidend werden, in denen sich die Kunst weiter entwickelt. Auf der einen Seite führt der Antrieb mythologischer Vorstellungen zur Gestaltung von Idolen, die menschliche oder tierische Formen besitzen oder auch aus phantastischen Mischungen beider bestehen. Auf der andern Seite erwacht der Trieb, ein lebhaft die Gemüter beschäftigendes Ereignis, einen Sieg über feindliche Stämme, einen gelungenen Beutezug oder, wenn erst einmal die Neigung erwacht ist, wohl auch unbedeutendere Ereignisse des täglichen Lebens in einem dauernderen Bilde festzuhalten und so die einstigen Erzeugnisse der Augenblickskunst bleibend zu fixieren. Ist es im ersten Falle meist die einzelne Gestalt, losgelöst von ihrer Umgebung, die in der Zeichnung oder im plastischen Bilde festgehalten wird, so führt das zweite Motiv zur Darstellung zusammengesetzter Szenen mit bewegten und handelnden Gestalten. Erheblich später wahrscheinlich tritt dann noch ein drittes hinzu, das zugleich mächtig fördernd in die Entwicklung des aus dem ersten entsprungenen Einzelbildes eingreift: es besteht in dem Wunsche des einzelnen, im Bilde das eigene Leben zu überdauern, und in der damit eng verbundenen Neigung, das Andenken an die Stammes- und Sippengenossen und besonders an die hervorragenderen unter ihnen zu bewahren. Auch dieses Motiv mündet aber wieder in mythologische Ideen. In dem dauernden Bilde des Verstorbenen sieht der Überlebende eine Bürgschaft der Fortdauer seiner Persönlichkeit.

In allem dem ist ausgesprochen, daß diese Stufe bereits ein gewißes Maß geschichtlichen Sinnes voraussetzt, mag dieser auch anfänglich noch auf den Umkreis nächstverwandter Stämme und weniger Generationen beschränkt sein. Immerhin fordert er schon in dieser Beschränkung ein dauernderes Material und angestrengtere Mühe der Bearbeitung, und dieser Zwang würde, auf die Arbeit selbst zurückwirkend, auch dann zu einer sorgfältigeren Ausführung treiben, wenn nicht unabhängig davon in der künstlerischen Betätigung selbst gleich gerichtete Motive wirkten, die nun auch hier wieder mit jenen äußeren in sich steigernde Wechselwirkung treten. Erinnerungs-

kunst ist aber diese Stufe nicht bloß in dem Sinne, daß sie Erinnerungszeichen und Denkmäler hervorbringt, die über den Augenblick und seine nächste Umgebung hinausreichen, sondern auch noch in dem andern, in welchem dieser Ausdruck für die Augenblickskunst ebenfalls gilt: insofern sie nämlich ihre Objekte ganz und gar nur aus der Erinnerung bildet. Von einer Nachahmung, welche die unmittelbare Gegenwart der Objekte und die Vergleichung mit ihnen fordert, ist auch hier noch nicht die Rede. Ebenso steht in dieser Erinnerungskunst zunächt immer noch der praktische Zweck voran: sie will die Personen oder Ereignisse festhalten; aber sie bildet sie nur deshalb mehr oder weniger treu nach, weil dadurch jener Zweck am sichersten erreicht wird. Die schon in der Augenblickskunst hervorgetretenen divergierenden Tendenzen wachsender Treue der Nachbildung und einer immer weiter vom Gegenstand selbst sich entfernenden Vereinfachung setzen sich darum auch hier fort, und jede von ihnen entwickelt sich in der eingeschlagenen Richtung weiter. Dabei wird die Nachbildung um so treuer und die aus der Vereinfachung entspringende Stilisierung um so regelmäßiger, je mehr das schwierigere Material sorgfältigere Arbeit fordert. Freilich kommt auch hier diese äußere Erschwerung nicht mit einem Male der künstlerichen Betätigung zugute, sondern erst durch die Verkettung der Folgen, die sie mit sich führt. Die Absicht der dauernden Erhaltung der gezeichneten Bilder und Merkzeichen erheischt das festere Material, die Bearbeitung dieses Materials die größere Mühe und Zeit, und dieses Mehr an Mühe und Zeit überträgt sich nun auf das Streben, das Bild sorgfältiger zu gestalten, so daß dieses Streben eigentlich selbst erst im Kampfe mit dem widerstrebenden Material entsteht. Ein solches an Dauer jedes andere überbietende Material ist vor allem der Stein. Die Baumrinde, die leicht mit Stein oder härterem Holze geritzt werden kann, steht noch auf der Übergangsstufe zur Augenblickskunst. Der Knochen und das Horn der Tiere gehören, da sie nur kleinere Flächen zur Bearbeitung bieten, bereits zu den frühesten Objekten der Zierkunst, bei denen der Zweck, der Erinnerung zu dienen, zurücktritt. Das gleiche gilt von den Metallen, die später Knochen und Horn zum großen Teil ablösen, sowie nicht minder von dem Ton, der in den aus ihm hergestellten Gefäßen, dann aber

auch unmittelbar als leicht zu formende Masse ein die Weiterentwicklung der Erinnerungskunst förderndes Material bietet.

Um so mehr fällt ein anderer Fortschritt, der neben dem dauernderen Material die Erinnerungskunst als solche vornehmlich kennzeichnet, ganz in ihr eigentliches Gebiet: das ist der Übergang von der Zeichnung zur plastischen Nachbildung. Die Augenblickskunst geht nicht über die Zeichnung hinaus. Die plastische Nachbildung fordert nicht nur ein dauernderes Material, sondern einen Aufwand an Mühe und Zeit, der den Zwecken der Augenblickskunst fernliegt. Hier bietet sich nun vor allem der Stein in doppelter Form als ein günstiger Stoff für Werke, die auf eine längere Zeit berechnet sind. Glatte Felswände harten Gesteins werden die Träger monumentaler Zeichnungen, die mit spitzen Steinen eingegraben und dann wohl auch in den gezogenen Furchen mit Farben bemalt werden. Als weichere Gesteinsmasse ist aber das gleiche unvergängliche Material ein Mittel zur Nachbildung der körperlichen Formen selbst, die zunächst freilich bei der größeren Schwierigkeit dieser Bearbeitung noch weit hinter der Zeichnung zurückbleiben, um so mehr nun aber da, wo es sich um Werke für ein dauerndes Gedächtnis handelt, zur Überwindung dieser Hindernisse anspornen. Gerade die plastische Kunst regt außerdem von frühe an zur Verwendung noch eines andern, an Dauerhaftigkeit dem Stein nicht gleichkommenden, dafür aber leichter zu gestaltenden Stoffes an, des Holzes. Es findet sich in der Natur in einer Fülle von Größen und Formen vor, die eine mannigfaltige Verwendung von den gewaltigen Gestalten der Monumentalkunst bis zu den feinsten Objekten der Zierkunst möglich machen. Neben dieser leichteren Bearbeitung und der Fähigkeit, den verschiedensten Zwecken sich anzupassen, ist es vor allem die frühe Anwendung zum Hausbau, zu der die natürlichen Eigenschaften der Baumkronen herausfordern, der das Holz seinen Vorsprung vor dem Stein auch in der Verwertung als plastisches Material verdankt. Auf einer späteren Stufe erst, wo die lange Dauer der Denkmäler vornehmlich geschätzt wird und die Schwierigkeit der Bearbeitung des harten Materials überwunden ist, kehrt sich dieses Verhältnis um. In der Gesamtentwicklung geht demnach im allgemeinen die primitive Steinkunst voraus, dieser folgt als vollkommenere Form die

Holzkunst und auf sie endlich wieder die ausgebildete Steinkunst, neben der aber die vorangegangene Technik nicht verschwindet.

d. Die Zierkunst.

Die Augenblicks- wie die Erinnerungskunst in ihren ersten Anfängen bewahren darin einen übereinstimmenden Charakter, daß Mensch und Tier ihre ausschließlichen Objekte bilden. Sogar die vereinfachten Formen der Erinnerungskunst, die zu völlig regelmäßigen geometrischen Objekten geworden sind, gehen auf Mensch und Tier oder auf Teile derselben zurück, die von der ganzen Körperform gesondert werden, weil sie ein bevorzugtes Interesse in Anspruch nehmen. Dies ändert sich erst innerhalb einer dritten Kunstentwicklung, die freilich von der vorigen noch weniger wie diese von der ersten scharf geschieden werden kann. Dies ist die Zierkunst, mit welchem Namen wir alle diejenigen Betätigungen der Phantasie bezeichnen wollen, die anscheinend aus dem Streben nach Schmuck hervorgegangen sind, sei es nun, daß dasselbe von Anfang an für die künstlerische Tätigkeit maßgebend war, sei es, daß es sich, was für die meisten Fälle wahrscheinlich zutrifft, erst aus andern, teils praktischen teils mythologischen Motiven entwickelt hat. Dazu kommt als ein besonderes, der Zierkunst eigenes Moment, daß sie im allgemeinen an Gegenständen des praktischen Gebrauchs geübt wird, so daß sie zugleich in den Lebensbedürfnissen, denen diese Gegenstände, Waffen, Gefäße, Geräte usw., dienen, beschränkende Bedingungen vorfindet. Nur spät und nur teilweise löst sie sich gelegentlich von diesen Bedürfnissen, um Erzeugnisse hervorzubringen, bei denen der Schmuck schließlich zum Selbstzweck geworden ist. Nun reicht die Zierkunst in ihrem Ursprunge allem Anscheine nach bis in die Anfänge bildender Kunst überhaupt zurück. Ihre Produkte begegnen uns namentlich in der Ausschmückung von Waffen und Gefäßen überall inmitten der Erzeugnisse der Augenblicks- und Erinnerungskunst. Demnach hat auch sie, ebenso wie diese mit ihr gleichzeitigen Formen, in den Bildern aus der Menschen- und Tierwelt ihre nächsten Objekte. Vor allem die vereinfachende Stilisierung dieser Objekte, wie sie schon in der Augenblickskunst ihr Spiel treibt, gibt auch dem Triebe nach Schmuck vielfach seine ersten Impulse. Denn dieser Trieb ist keine in den Menschen gelegte

angeborene Kraft, die ohne äußere Ursachen wirken könnte, sondern er bedarf der äußern Reize. Die letzteren bestehen aber in diesem Falle nur in verschwindendem Maße in Objekten, welche die Umgebung von selbst darbietet, sondern in solchen, die der Mensch erst hervorbringt, oder denen er mindestens ihre Form gibt, so daß er in ihnen Produkte seines eigenen Schaffens sehen kann. Jener Abstand zwischen dem Schaffenden und dem Genießenden, der in der weiteren Entwicklung der Kunst durch die Ausbildung der Fähigkeiten des Nachempfindens und Mitfühlens allmählich abnimmt, er ist daher, soweit wir hier zurückschließen können, bei der ersten Entstehung des Schmucks ein so gewaltiger, daß auf der Stufe der Augenblickskunst vielleicht nur der Schaffende zugleich ein Genießender ist. Das primitive Ornament wird zunächst weder vorgefunden noch absichtlich erzeugt, sondern es entsteht von selbst, indem der Mensch nachzeichnend die Gegenstände vereinfacht oder in regelmäßiger Ordnung aneinanderreiht. Erst nachdem es entstanden ist, wird es so zum Schmuck und unterliegt nun als solcher weiteren, willkürlichen Umgestaltungen. So bezeichnen die primitiven Stilisierungen menschlicher und tierischer Formen allem Anscheine nach den wichtigsten Schritt, den die bildende Kunst von dem Moment an gemacht hat, wo das erste Augenblicksbild entstand. Denn das primitive Objekt der Zierkunst, das sich dem Schaffenden mit dem Gegenstand der Natur, den es nachbildet, assoziiert, und das doch daneben eine einfache Regelmäßigkeit besitzt, die jenem fehlt, wird gegenüber der primitiven Zeichnung, die nur an den Gegenstand selbst erinnert, unmittelbar als das frei geschaffene Produkt des eigenen Willens empfunden. So entsteht der früheste Schmuck nicht sowohl, weil der Mensch sich und seine Umgebung zu schmücken wünscht, als vielmehr deshalb, weil die von ihm ohne solche Absicht geschaffenen Gebilde seine Freude erregen.

In allem dem liegt schon ausgesprochen, daß der Name »Zierkunst« nicht den Ursprung und nicht die ersten psychologischen Motive, sondern daß er nur das Endergebnis, die letzte psychologische Resultante primitiverer Motive bezeichnet, aus denen die Entwicklung dieser Formen künstlerischer Betätigung hervorgegangen ist. Das Problem dieser Entwicklung, dessen Dokumente uns in der Geschichte der Zierkunst und des Ornamentes vorliegen, das aber

seinem Wesen nach ein psychologisches ist, wird uns später eingehend zu beschäftigen haben, da es mit den allgemeineren Fragen nach den psychischen Motiven der Kunstentwicklung überhaupt zusammenhängt und mehr als irgendwelche andere Zeugnisse auf den geistigen Werdeprozeß der Kunst Licht wirft.

Das nächste und jedenfalls auch eines der frühesten Objekte der Zierkunst ist nun der Mensch selbst. In dem direkten Körperschmuck, der Bemalung, der Tätowierung, äußert sie sich hier in einer anscheinend von äußeren Lebensbedürfnissen unabhängigen Form. In dem Schmuck der Kleidung kommt dazu als ein neues Moment die Verwertung unmittelbar vorgefundener Naturobjekte als Zierformen, wie Muscheln, Perlen, Steine, Federn. Wie der eigene Körper und seine Kleidung, so werden dann auch die Objekte der Umgebung, vor allem diejenigen, die der Mensch zur Befriedigung seiner Lebensbedürfnisse hergestellt hat, seine Waffen, Geräte, Töpfe, schließlich seine Wohnung, zu Objekten, an denen sich die Zierkunst betätigt.

In der Aufnahme äußerer, vorgefundener Naturobjekte in den Kreis der schmückenden Gegenstände liegt nun aber noch ein wichtiger Fortschritt begründet, den diese Stufe über die vorausgegangenen macht, und der deshalb von unabsehbaren Folgen ist, weil sich in ihm zum erstenmal eine Erweiterung der künstlerischen Phantasie vollzieht, die nur noch an den Grenzen der sinnlich anschaulichen Welt selbst ihre Schranken findet. Dieser Schritt besteht darin, daß Mensch und Tier nicht mehr allein Objekte der Kunst sind, sondern daß zu ihnen in immer wachsender Bedeutung vor allem die Pflanzenwelt in dem ungeheuern Reichtum ihrer Formen tritt. Von verschiedenen Seiten her drängt die Entwicklung der Zierkunst zu diesem Hereintritt der Pflanzenwelt in die Sphäre künstlerischen Gestaltens. Einmal bietet die Pflanze als Ganzes wie in ihren einzelnen Teilen, Blatt, Blüte, Frucht, Formen dar, die an Einfachheit und Regelmäßigkeit jenen Produkten, die aus der Stilisierung der Tier- und Menschenformen hervorgingen, verwandt sind, und die sich daher leicht, wie in vielen Fällen direkt beobachtet werden kann, aus Ornamenten animalischer Herkunft entwickeln können. Wenn dann in der Weiterentwicklung dieser Motive jene Regelmäßigkeit wieder kompliziertere Ge-

staltungen annimmt, so regt sie damit um so mehr die Phantasie an, nun die Grenzen einfacher geometrischer Ornamentik zu überschreiten und doch gleichzeitig die Produkte derselben als schmückende Zugaben in diesen höheren und zusammengesetzteren Stil hinüberzunehmen. So tritt hier eine Fülle neuer Motive hervor, die nach den mannigfaltigsten Richtungen auseinandergehen. Ihre tiefgehendste Wirkung entfaltet aber die Zierkunst endlich, indem diese zunächst an Gegenständen des täglichen Gebrauchs, an der Kleidung, an Waffen, Töpfen, Geräten, geübte Kleinkunst auf den Bau der Wohnhäuser, der größeren Kultmonumente, der Totenstätten und vor allem der Tempel hinüberwandert, um hier einen unvergleichlich weiteren Raum zu ihrer Entfaltung und eine Fülle neuer Motive für den Inhalt ihrer Schöpfungen vorzufinden. Auf diese Weise geht der primitive, nur dem Lebensbedürfnis dienende Wohnungsbau wesentlich durch den Einfluß der Zierkunst, die er in sich aufnimmt, in die Architektur und damit in diejenige Kunst über, die ihrerseits wieder die ursprüngliche zeichnende und plastische Kunst auf die Stufe der Idealkunst erhoben hat. So führen alle höheren Kunstformen schließlich auf die Zierkunst als eine ihrer Hauptquellen zurück.

e. Die Nachahmungskunst.

Indem die Zierkunst in allen ihren Formen die Aufmerksamkeit schärft, die Beobachtung anregt und den Sinn für regelmäßige und zugleich mannigfaltige Gestalten weckt, bildet sie nun aber zunächst die Vorbereitung zu einer neuen wichtigen Stufe psychologischer Entwicklung: zur Nachahmungskunst. Aristoteles hat bekanntlich, wie vor ihm schon Plato, in der Nachahmung das wesentliche Merkmal der Kunst überhaupt gesehen; und er hat das nicht etwa bloß in dem Sinne getan, daß er den Erzeugnissen der Kunst irgendeine Ähnlichkeit mit Erscheinungen der Natur zuschrieb, sondern zugleich in dem andern, daß er die absichtliche Nachahmung als ein Erfordernis jeder künstlerischen Tätigkeit ansah [1]). Wenn wir nun dem Worte diese letztere Bedeutung zuweisen, so kann es

[1]) Man vergleiche hierzu die einleitenden Erörterungen der Aristotelischen Poetik.

keinem Zweifel unterliegen, daß Aristoteles damit ein Merkmal hervorgehoben hat, das für die Kunst seiner Zeit, und in erster Linie für die bildende Kunst, vollkommen zutreffend war, wenn es auch schwerlich als ein zureichendes oder auch nur als das wichtigste Merkmal der Kunst dieser Zeit gelten kann. Gewiß aber hat der Philosoph aus dem, was er in der Kunstübung seiner Umgebung beobachtete, richtig dies abstrahiert, daß insbesondere die bildende Kunst auf dieser Stufe überall die Objekte der Natur in dem Sinne nachzuahmen strebt, daß sie sorgfältig das von ihr geschaffene Kunstgebilde mit der Natur, der es nachgebildet ist, vergleicht. Dabei muß diese Vergleichung nicht bloß eine einmalige, sondern eine oft wiederholte, planmäßige sein, die prüfend zwischen dem Gegenstand und seiner Nachbildung hin und her geht. Vor allem die plastische Kunst der klassischen Zeit verrät auf Schritt und Tritt diese Arbeit nach der Natur, nach dem lebenden Modell. Wie würde jemals die lebensvolle Gestaltung des menschlichen Körpers und besonders des Angesichts ohne diese sorgfältige stetige Vergleichung möglich gewesen sein! So unausbleiblich die nachahmende Arbeit ein nie fehlendes Merkmal reiferer Kunst ist, so zweifellos hat sie aber den Anfangsstufen der Kunstentwicklung gefehlt. Diese sind »Erinnerungskunst« gerade in dem Sinne, in welchem dieses Wort eine sorgfältige nachahmende Vergleichung ausschließt. Nur aus dem Gedächtnis wird die Zeichnung oder wird das plastische Werk gestaltet. Auch das Gefäß, das zur Bewahrung mancherlei Inhaltes dient, und die aus Baumstämmen oder Pfahlwerk errichtete Wohnstätte wird jedesmal nach freiem Augenmaß hergestellt, und noch während einer langen Zeit bleibt wenigstens die einzelne Ausführung einer in ihrem allgemeinen Plan entworfenen Form oder ihre spätere Ergänzung der Wirksamkeit der natürlichen Bedingungen der Stabilität überlassen, die an sich auf eine gewisse Regelmäßigkeit hinarbeiten. Noch die ägyptische Pyramide wird offenbar nach keinem festen Bauplan ausgeführt, sondern sie setzt nur die im Gedächtnis festgehaltene Form voraus, die man durch die gleichmäßige Verkleidung mit weiteren Steinschichten vergrößern kann. Die deutlichsten Merkmale, die uns den Übergang der reinen Erinnerungskunst zur Nachahmung, das heißt zur Arbeit nach dem unmittelbar zur Vergleichung gegenwärtig gehaltenen Vorbild ver-

raten, bietet aber die Nachbildung des Menschen. Hier regt sich natürlich das Streben nach treuer Nachbildung am frühesten. Das Denkmal soll nicht mehr bloß, wie es ursprünglich geschieht, durch die der Gestalt beigegebenen göttlichen Attribute, bei dem Königsdenkmal durch Symbole der Herrschergewalt oder des Sieges über unterworfene Völker, sondern das letztere soll auch durch die Züge des Angesichts an den Mann erinnern, dem es errichtet ist. Gerade an diesem Merkmal gemessen zeigt es sich aber, einer wie langen Zeit es bedurfte, bis die Erinnerungskunst der wirklichen Nachahmung und Nachbildung den Platz räumte. Noch zeigen, von den Denkmälern der primitiven Völker zu schweigen, die Nachbildungen des Menschen in der altägyptischen, altassyrischen und mykenischen Kunst keine Spur individueller Züge. Selbst der Unterschied von Mann und Frau verschwindet zuweilen. Nicht anders verhält sich bis in spätere Zeiten hinab die sonstige alte Kunst der Inder, der Chinesen und Japaner; und noch in der altgriechischen Kunst zeigt das Angesicht einen gleichförmig gattungsmäßigen Typus, wo in der Nachbildung der Gewandung und der übrigen Körperformen schon große Fortschritte wahrzunehmen sind. Bei diesen prägen sich eben die allgemeinsten Verhältnisse leicht dem Gedächtnis ein, während die individuelle Darstellung des Gesichts ohne die Kontrolle einer fortwährenden Vergleichung mit der Wirklichkeit unmöglich ist. Um diese entstehen zu lassen, dazu mußten aber Aufmerksamkeit und Beobachtungsgabe durch die auf das einzelne gerichtete Kunstübung geweckt sein; und dazu half zunächst jedenfalls die Entwicklung der Zierkunst mit, deren Objekte gerade durch ihre geometrische Regelmäßigkeit den Sinn für genaue Ausführung ebenso wie das Streben nach Vermeidung fehlerhafter Abweichungen weckten. So hat sich hier eine Wechselwirkung entwickelt, vermöge deren die höhere Entwicklungsform eigentlich durch die Mängel der vorangegangenen Stufe gefördert wurde. Durch die schemenhafte, der individuellen Treue entbehrende Beschaffenheit der Erzeugnisse der Erinnerungskunst entstanden die verwickelteren, zumeist aus der Stilisierung von Tiergestalten hervorgegangenen Formen des geometrischen Ornaments; das regelmäßige Ornament aber erweckte hinwiederum Beobachtung und Vergleichung und half so die Erinnerungskunst, aus der es entstanden, zur höheren Stufe der

Nachahmungskunst hinüberführen. Indessen hatte die Zierkunst selbst in den Objekten der Pflanzenwelt und in der Nachbildung mythischer und poetischer Motive dem Triebe nach künstlerischer Betätigung neue Impulse zugeführt, die dazu antrieben, das Leben und die Bewegung der natürlichen Umgebung auch in den Gebilden der Kunst nachzuahmen.

Gleichwohl bezeichnet der Ausdruck »Nachahmung der Natur« auch für die Stufe der Nachahmungskunst nur einseitig und unvollständig den Charakter künstlerischer Tätigkeit. Indem er nämlich bloß den Gegensatz zur Erinnerungskunst betont und demnach auf den Ersatz des schematischen Erinnerungsbildes durch die lebendige Gegenwart des Gegenstandes selbst den entscheidenden Wert legt, übertreibt er diese unmittelbarere Beziehung und läßt dagegen die subjektiven Bedingungen zurücktreten, die doch hier ebensowenig fehlen wie bei den Veränderungen, die das Erinnerungsbild gegenüber der Wirklichkeit erfährt. Auch die Nachahmungskunst liefert keine bloße Verdoppelung und keine nur etwa durch die Mängel der künstlerischen Reproduktion hinter der Wirklichkeit zurückbleibende Wiedergabe. Denn selbst das eifrigste Streben, den Gegenstand selbst nachzubilden, kann immer nur zu einer Reproduktion führen, die mit der Erinnerungskunst dies gemein hat, daß das aufgenommene Bild durch die sinnliche Wahrnehmung, durch das auffassende Bewußtsein und schließlich durch die Willenshandlung des nachschaffenden Künstlers hindurchgegangen sein muß. Aber es liegt auch hier in dem allgemeinen Charakter dieser psychischen Entwicklungen, daß diese notwendige Veränderung, die der Gegenstand durch das Medium des eigenen Bewußtseins erfährt, dem Nachahmenden selbst zunächst durchaus nicht zum Bewußtsein kommt. Wo immer wir die Denkmäler der Kunst auf einer Stufe antreffen, auf der das Streben nach Übereinstimmung mit der Wirklichkeit ohne Nebengedanken namentlich in der Nachbildung der menschlichen Gestalt hervortritt, da drängt es sich so sehr in den Vordergrund, daß es für andere Regungen nur wenig Raum läßt. Wo daher dennoch die Spuren solcher Regungen zu bemerken sind, da geschieht dies, weil von Anfang an Kräfte wirksam werden, die der unveränderten Nachbildung des Gegenstandes widerstreben, und die hier zunächst wieder von äußeren, von dem künstlerischen

Subjekt unabhängigen Einflüssen herrühren, dann aber in diesem selbst sich zu bestimmten Willensrichtungen verdichten. In dem Augenblick, wo dies geschieht, hat nun aber auch die künstlerische Betätigung eine neue Stufe erreicht, die wir, weil bei ihr mehr und mehr die Tendenz herrschend wird, die Ideen, die der schaffende Künstler seinem Gegenstand entnommen und dann in sich weiter-entwickelt hat, in dem geschaffenen Werke zu verkörpern, die Stufe der Idealkunst nennen wollen.

f. Die Idealkunst.

In dem Verhältnis, in das hier die Idealkunst zur Nachahmungskunst gebracht ist, liegt schon angedeutet, daß bei diesem Wort zunächst nicht an jenen Begriff des »Ideals« gedacht werden soll, der uns hauptsächlich unter dem Einfluß der religiösen und sittlichen Ideen geläufig geworden ist, nämlich an den Begriff eines absolut vollkommenen transzendenten Objektes oder eines über alle in der Wirklichkeit erreichbaren Ziele hinausreichenden Strebens. Hier soll unter »Ideal« nur die Verwirklichung der subjektiven Ideen verstanden werden, die in der Seele des schaffenden Künstlers unter dem Einflusse irgendwelcher äußerer, seine Tätigkeit anregenden Einwirkungen entstehen.

Unter »Ideen« verstehen wir aber hier weder Ideen im Platonischen Sinne, also übersinnliche, nur im begrifflichen Denken sich widerspiegelnde Objekte, noch Ideen im Sinne der englischen Assoziationspsychologie, nämlich Vorstellungen überhaupt, unabhängig von Wert und Bedeutung derselben. Vielmehr soll das Wort Idee einerseits rein psychologisch genommen, also auf bestimmte einzelne Bewußtseinsinhalte bezogen werden. Anderseits aber soll der Begriff auf bestimmte wertvollere Bewußtseinsinhalte beschränkt werden. Der hier eingeführte psychologische Begriff des Wortes Idee lehnt sich daher unmittelbar an jene Bedeutung desselben an, die wir im Sinne haben, wenn wir etwa von einem Menschen rühmen, daß er »Ideen habe«. Auch in diesem Falle verstehen wir unter Ideen weder transzendente Objekte noch Vorstellungen schlechthin, sondern etwas, das gewissermaßen zwischen beiden extremen Bedeutungen in der Mitte liegt: subjektive Vorstellungen von neuer, eigenartiger Beschaffenheit, in denen äußere Eindrücke und

reproduktive Elemente durch eine schöpferische Synthese höherer Stufe zu Gebilden von originaler Bedeutung und infolgedessen von ungewöhnlich starker Gefühlswirkung verbunden sind. Nun liegt in dieser Beschreibung des dem Begriff der Idee in diesem psychologischen Sinne zugrunde liegenden Tatbestandes offenbar nichts anderes als eine allgemeine Charakteristik aller der Phänomene, die wir in dem Begriff der Phantasie und speziell in dem durch gesteigerte assimilative und apperzeptive Verbindungen gekennzeichneten Begriff der »schöpferischen Phantasie« zusammenfassen. Dabei hat man sich freilich stets zu erinnern, daß im allgemeinsten Sinne jede Phantasietätigkeit schöpferisch ist, und daß es keine schöpferische Tätigkeit gibt, die in etwas anderem als in einer Steigerung normaler seelischer Funktionen bestehen könnte. Mit diesem Vorbehalt lassen sich daher schließlich die »Ideen« in dieser psychologischen Bedeutung des Wortes kurz als »Gebilde der schöpferischen Phantasie«, und läßt sich die »Idealkunst« als diejenige Stufe der Kunst definieren, auf der Erinnerung und Nachahmung der schöpferischen Phantasie dienstbar geworden sind.

Das Verhältnis der Idealkunst zur Nachahmungskunst besteht hiernach darin, daß bei dieser die Kunstschöpfung nach der Absicht des Schaffenden nicht mehr sein will als eine Nachbildung der Natur oder irgendeines bereits unter dem Einfluß natürlicher Bedingungen entstandenen Objektes der Technik oder der Kunst selbst, während der Idealkunst eine Schöpfung jedesmal dann zugehört wenn der Künstler in die Gegenstände, die zunächst Erzeugnisse nachahmender Kunst sind, außerdem seine eigene, bei dem Anblick und der Nacherzeugung derselben entstandenen Ideen hineinlegt. Das nächste Symptom einer von der nachahmenden zur idealen Stufe fortschreitenden Kunst ist demnach dies, daß diejenigen Züge des Objekts, die seine Natur mehr als andere zum Ausdruck bringen, vor diesen stärker hervorgehoben werden, und daß sich so der Charakter des Gegenstandes in dem Werk der Kunst vollkommener spiegelt, als es in der Natur selbst jemals geschehen kann. Ein solches Herausarbeiten des geistigen Wesens des Darzustellenden kann naturgemäß niemals ein Werk der bloßen Nachahmung, und es kann dies auch dann nicht sein, wenn sich die Nachahmung mit der aufmerksamsten Vergleichung des einzelnen verbindet, sondern

es muß dazu jenes Einleben in den Gegenstand hinzukommen, wie es überall die gesteigerte Wirksamkeit der Phantasie kennzeichnet. In diesem Sinne ist jede naturtreue Wiedergabe eines Gegenstandes, wie z. B. einer menschlichen Gestalt, in dem Moment zu einem Produkt der Idealkunst geworden, wo sie nicht ein rein imitatives Nachzeichnen der Natur selbst ist, sondern wo sie den Gegenstand in solcher Umgebung, Beleuchtung und mit solchem momentanen Ausdruck darstellt, daß dadurch dem Beschauer sofort der wesentliche Charakter desselben entgegentritt. Zu dieser Auswahl der geeigneten äußeren Bedingungen und Nebenumstände gehört aber ein Zusammenwirken reproduktiver und direkter Elemente, wie es sich schon bei den einfachsten sinnlichen Wahrnehmungen betätigt, um sich dann bei den zusammengesetzteren Apperzeptionen zu der Form der schöpferischen Phantasie zu erheben und sich so mit jenen in die Kunstobjekte selbst projizierten Gefühlswirkungen zu verbinden, die man mit dem Namen des »Einfühlens« belegt hat[1]). In diesem Vorgang verdichten sich die Eindrücke, die an den Gegenstand als solchen gebunden sind, und die Elemente, die in den eigenen Erlebnissen und ursprünglichen Anlagen des schaffenden Künstlers ihre Quelle haben, zu einer einheitlichen Gesamtwirkung. Da es aber allein die gesteigerte Macht dieser reproduktiven Elemente ist, die das Erzeugnis der Idealkunst von dem der bloßen Nachahmung scheidet, so wiederholt sich hier zugleich auf einer höheren Stufe die Wirkungsweise der Erinnerungskunst. In der Tat ist ja an und für sich die Nachahmung selbst immer auch noch Erinnerung: ohne die fortwährende, wenigstens für kurze Zeiten andauernde Wirkung von Erinnerungen kann die Nachahmung nicht entstehen, und die Festigkeit der Erinnerung erst verbürgt die Treue der Nachahmung. Doch je reicher der Schatz mannigfacher Anschauungen wird, und je mehr die Fähigkeit wächst, das früher Erlebte mit der Wahrheit der unmittelbaren Wirklichkeit zu erneuern, um so stärker wird der Zusatz, den die reine Nachahmungskunst zunächst unwillkürlich von der Erinnerung empfängt. Nur daß jetzt alle diese reproduktiven Elemente nicht, wie es in den tastenden Anfängen der Kunst geschehen war, ein

[1]) Vgl. oben S. 41 f.

verschwommenes typisches Bild des Gegenstandes erzeugen, sondern daß sie dahin wirken, dem unmittelbar geschauten Objekt von seiner typischen Bedeutung und seinem aus mannigfachen sonstigen Erfahrungen gewonnenen allgemeinen Charakter so viel zu erhalten, als nötig ist, um den Gegenstand über die Sphäre des zufälligen, momentanen Eindrucks zu erheben und zu einem allgemeinen Ausdruck seines Wesens oder der Stimmung, die er repräsentieren soll, zu erheben. So vereinigt die Idealkunst die relativen Vorzüge der beiden vorangegangenen Stufen, die Freiheit, in der die Erinnerungskunst mit ihren Gegenständen schaltet, und die Treue, mit der die Nachahmungskunst an der Wirklichkeit oder, wenn, wie bei der Architektur und auf den höheren Stufen der Zierkunst, ihre Objekte nicht der konkreten Wirklichkeit der Natur angehören, an den geometrischen und mechanischen Gesetzen festhält, denen die Objekte der Wirklichkeit folgen.

Auch die Idealkunst ist nun aber, wie wir aus allen Erscheinungen erschließen dürfen, die ihr Auftreten in der Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Phantasie begleiten, nicht mit einem Male und nicht ohne den Zwang neu hinzutretender Motive aus der Nachahmung der Natur hervorgegangen; sondern wieder haben hier die von frühe an nicht fehlenden Wechselwirkungen der verschiedenen Gebiete ineinander eingegriffen. Zunächst eröffnete sich dem künstlerischen Schaffen ein Feld neuer Wirksamkeit, indem sich der bisher kunstlos geübte, nur dem nötigen Schutzbedürfnis dienende Wohnungsbau zu einer Kunst erhob, die den Schmuck von dem Ziergerät, dem Körper und Kleid des einzelnen auf seine weitere Umgebung, auf die Wohnstätten der Fürsten und Vornehmen, auf den Bau, den man dem Toten zu bleibendem Aufenthalt errichtete, oder in dem man die Wohnstätte eines Gottes erblickte, und endlich in bescheidenerem Grade selbst auf das Privathaus übertragen ließ. Erst indem sich dieser Übergang vollzog, erhob sich der Wohnbau aus einem Befriedigungsmittel natürlicher Lebensbedürfnisse zur Kunst. Aber diese neue Kunst der Architektur unterscheidet sich von allen vorangegangenen dadurch, daß sie weder bestimmte Objekte hat, die sie aus der Erinnerung andeuten, noch solche, die sie ursprünglich nachahmen könnte. Dennoch fehlt es auch hier nicht an Motiven, die jenen Übergang nicht als einen

plötzlichen und sprungweisen erscheinen lassen, sondern zu den Formen der Erinnerungs- und der Nachahmungskunst die Vermittlung bilden. Vor allem bildet hier wieder die Zierkunst ein solches Mittelglied. Wie sie durch die subjektive Erhöhung der beobachtenden Aufmerksamkeit allmählich die Erinnerungs- zur Nachahmungskunst umwandelte, so hat sie durch die Wirkungen, die ihre objektiven Erzeugnisse auf die Anschauung ausüben, aller Wahrscheinlichkeit nach dem ursprünglich nach Absicht wie Erfolg von jedem ästhetischen Triebe weit abliegenden Wohnbau das künstlerische Element zuerst äußerlich beigefügt, um es dann mit ihm selbst zu verschmelzen. Die Jagdbeuten und Trophäen, die der glückliche Jäger und der Sieger im Kampf in oder vor ihrer Hütte aufpflanzen, sie bilden einen dem Wohnbau zunächst noch äußerlich angefügten Schmuck, der dann aber mehr und mehr auf ihn selbst übergeht und in vergrößertem Maßstabe die Formen der kleineren Zierkunst auf ihn hinüberträgt. Mit steigender Kultur werden dann die Wohnstätten der Toten und die Schutzbauten, die der Aufstellung der Götterbilder dienen, zu bevorzugten Objekten der Architektur. Das Totendenkmal und der Tempel werden aber nun zugleich die wahren Geburtsstätten der Idealkunst, indem vor allem bei ihnen die dem Bau bis dahin nur äußerlich anhaftende Zierkunst auf das Ganze übergeht, so daß sie mit diesem organisch zu einer neuen Kunstform verschmilzt. So ist die Baukunst im eigentlichsten Sinne die Ornamentik auf einer höheren Stufe. Der reine Kunstbau ist das in der Form eines höheren organischen Ganzen wiedergeborene Ornament, das nun wiederum die kleineren unselbständigen Schmuckformen in sich aufnimmt. Von dem Tempel und Prachtbau wandert endlich diese Entwicklung wieder rückwärts zum Wohnhaus, von dem sie ursprünglich ausgegangen war, und wo ihr nun freilich die Anpassung an die individuellen Verhältnisse und an die praktischen Bedürfnisse des Lebens ihre Grenzen zieht.

Nicht minder bedeutsam wie diese Entwicklung der Architektur zu einer neuen Kunstform ist aber die Rückwirkung, die sie auf die bisherigen Gebiete des künstlerischen Schaffens ausübt. Wie schon das Ornament, das als dienender Bestandteil in den Kunstbau eingeht, freier wird von den Schranken, die ihm seine

Entstehung in der Zierkunst auferlegte, und doch zugleich vermöge der statischen Bedingungen, denen die Baukunst unterworfen ist, zu strengerer und zugleich mannigfaltigerer geometrischer Regelmäßigkeit hinstrebt, so gestalten sich nun, indem jene Erweiterung der Phantasietätigkeit dem unwillkürlichen Spiel der Erinnerungselemente freieren Raum schafft, auch die Objekte der Nachahmungskunst mehr und mehr zu freien Wiederholungen eines aus einer Fülle einzelner Anschauungen gewonnenen Gesamteindrucks. Denn wohl wird auch noch das Götterbild zunächst nach dem Vorbild eines individuellen Menschen unter Herbeiziehung aller Hilfsmittel nachahmender Kunst gestaltet. Aber das Kunstwerk soll darum doch keiner individuellen Gestalt gleichen, sondern nur die Eigenschaften im höchsten Maße zum Ausdruck bringen, welche die Phantasie dem Gotte selbst beilegt.

Allein die Entwicklungen der Idealkunst sind damit noch nicht vollendet, sondern diese nimmt weiterhin an allen den Wandlungen teil, die das Ideal selbst als das freie Erzeugnis menschlicher Ideen durchlebt. Hat die Architektur am meisten dazu beigetragen, das ideale Bild dem Boden der Wirklichkeit zu entrücken, so drängt sie nun in notwendiger Gegenwirkung um so mehr wiederum zur Ergänzung und Aufhebung der idealen Form durch eine mit der ganzen sinnlichen Lebendigkeit ausgerüstete Nachbildung des Wirklichen. Um so mehr hält aber auch diese Nachbildung an dem durch die Idealkunst erst zu klarem Bewußtsein gebrachten Prinzip fest, das Charakteristische, die Idee des Gegenstandes, wie diese von der Seele des Künstlers erfaßt und belebt wird, wiederzugeben. So erheben sich aus der Architektur, zunächst als deren ornamentale Ergänzungen, zwei Künste, die neben ihr den Ideengehalt der Zeiten und der Volksgeister nach verschiedenen Seiten hin spiegeln: die Plastik und die Malerei.

Die Anfänge beider liegen, wie wir sahen, lange vor der Zeit, wo sich das Streben nach Schmuck des Wohnbaues bemächtigt und diesen zur Kunst erhoben hat. Das aus Holz, Horn oder Stein gefertigte Idol gehört ebenso der primitiven plastischen Kunst an, wie die häufig schon mit Farbe versehene Zeichnung auf Baumrinden und Felswänden die Vorstufe der Malerei ist. Doch über diese der Augenblicks- und Erinnerungskunst zugehörenden Ur-

sprünge hat erst die Architektur beide Künste emporgehoben, indem zu der Ausschmückung der Tempel frühe schon die Nachbildung der in ihnen verehrten göttlichen Wesen gehörte, unter welchen Nachbildungen mehr und mehr die Götter in menschlicher Gestalt die herrschende Stellung einnahmen. So ist es die Architektur, die, indem sie das plastische Bild und die Zeichnung in ihre Dienste nimmt, beide der Stufe der Idealkunst entgegenführt, um sie dann ihrer Selbständigkeit wiederzugeben. Der Keim zu dieser Verselbständigung liegt aber von frühe an in den ungleich größeren Wertgefühlen, die an diese Objekte im Vergleich mit den sonstigen Bestandteilen des architektonischen Schmuckes geknüpft sind. Kehrt sich doch hier das Verhältnis derart um, daß das Götterbild nicht mehr um des Tempels willen da ist, sondern umgekehrt der Tempel, das Haus des Gottes, auch als die Stätte betrachtet wird, die das Götterbild beherbergen soll. Ob dabei dieses Bild ein plastisches ist oder ein Gemälde, wird dann zumeist von der architektonischen Umgebung abhängig. Der heitere lichtumflutete griechische Tempel fordert hier ebenso das plastische Werk, wie das geheimnisvolle Dunkel der byzantinischen Kirche den Farben- und Goldglanz des Mosaikgemäldes. Im übrigen aber fließen gerade in diesen Anfängen ihrer Wiedergeburt aus der Architektur vielfach die Grenzen beider Künste ineinander, indem das plastische Werk Farbe und Schmuck trägt, das Gemälde aber menschliche Gestalten darstellt, die selbst wieder als Nachbildungen plastischer Werke erscheinen. Immerhin ist es die Plastik, die sich, indem sie die vollkommene körperliche Form wiedergibt, dem architektonischen Werk unmittelbarer einordnet und so in höherem Grade fortan den Charakter der Idealkunst bewahrt. Das Typische oder bei der Wiedergabe individueller Gestalten das Charakteristische gibt sie in typisch gesteigerter Form wieder, während sie doch den dargestellten Gegenstand selbst zugleich als einen der sinnlichen Welt entrückten erscheinen läßt. Darum läßt auch die plastische Kunst nur in beschränktem Maße eine Darstellung bewegter Formen und in noch beschränkterem eine solche der Natur zu. Aus dieser hebt sie höchstens eine Gruppe bedeutsamer Gestalten, um sie in einer Situation der Ruhe oder Bewegung darzubieten, in der eine bestimmte Idee so vorherrschend sich ausprägt, daß dadurch selbst die scheinbar bewegteste Gruppe

den Ausdruck der Ruhe gewinnt. Darum bleibt die Plastik fortan gebunden an die Architektur; oder wo sie aus dieser heraustritt, da fordert sie mindestens einen architektonischen Unterbau und Hintergrund oder, wo ein solcher mangelt, eine Naturumgebung, die das Kunstwerk architektonisch umschließt.

Hier scheidet sich nun von frühe an die Malerei. Wie das leichter zu handhabende Material williger der Phantasie folgt, um die einzelnen Züge in einer treu die lebendige Wirklichkeit wiedergebenden Farbe und Beleuchtung festzuhalten, so setzt es auch der Kombination mannigfacher Gestalten untereinander und mit den Objekten der umgebenden Welt keinen Widerstand entgegen. So wird die Malerei, obgleich und zugleich weil sie der unmittelbaren körperlichen Wirklichkeit entbehrt, die freieste der Künste, und sie bewährt dies auch weiterhin in ihren verschiedenen Verzweigungen. Auf der einen Seite gewinnt sie in der Porträtkunst, in der Tiermalerei, in Genrebild und Stilleben eine Reihe von Ausdrucksmitteln für das Charakteristische, wobei sich zugleich in dem Objekt eine bestimmte seelische Stimmung verkörpert. Auf der andern Seite wird sie in der Landschaftsmalerei zum direkten Ausdruck der Gefühle, indem sie die Natur in der Mannigfaltigkeit ihrer Gestaltungen wiedergibt, eben deshalb aber von der Nachbildung des einzelnen sich entfernt, um schließlich nur noch jene subjektive Stimmung selbst in einer ihr adäquaten Naturumgebung zu spiegeln. Daneben vermag sie sich aber vermöge der unendlichen Beweglichkeit ihrer Kunstmittel nach einer andern Richtung, in dem allegorischen und dem historischen Gemälde, wiederum den Grenzen der monumentalen Plastik zu nähern, wobei sie dann in dem größeren Reichtum ihrer Mittel Ersatz sucht für das, was ihr an den imposanten Wirkungen der eigentlichen Monumentalkünste, Architektur und Plastik, mangelt.

Eine ähnliche Mittelstellung nehmen endlich vermöge der äußeren Bedingungen, unter denen sie arbeiten, die zeichnenden Künste ein. Bei ihnen hebt das Fehlen der Farbe den Eindruck der reinen Form als solcher, während vor allem die durch die Feinheit ihrer Mittel wieder vor den andern hervorragende Radierkunst gleichwohl den ganzen Reichtum malerischer Motive hinzubringt. Charakteristisch für diese Eigenart bleibt es daher, daß

Zeichnung und Radierung für die Reproduktion von Werken der Architektur und der Plastik ungleich wirksamer sind als die Malerei. Gemalte Architektur und noch mehr gemalte Plastik machen leicht den Eindruck einer Anwendung von Kunstmitteln an falscher Stelle. Aber auch das allegorische und das historische Gemälde ertragen weniger als Porträt, Landschaft oder Genrebild die gesättigte Farbe. Darum ist es wohl nicht bloß ein technisches Unvermögen, sondern es liegt in dem eigensten Charakter ihrer Kunstrichtung, daß die Gedankenmalerei der klassizistischen Kunst mehr zeichnend als malerisch ist, und daß die gemalten Haupt- und Staatsaktionen, die in Farbe strotzen, meist überhaupt keine Kunstwerke sind. Naturgemäß kommt aber in diesen Formen, die ästhetisch die Stellung von Übergangsformen einnehmen, die Bedeutung der Malerei in ihrem selbständigen Kunstwert am wenigsten zum Ausdruck. Diesen wird man vielmehr vornehmlich in jenen beiden Richtungen erblicken dürfen, in die sich in ihr die Idealkunst spaltet, und die wir kurz als die Richtungen der Charakterkunst und der Stimmungskunst bezeichnen können. Zur Charakterkunst gehören das Porträt und das Genrebild, das Porträt als charakterisierende Nachbildung der einzelnen Persönlichkeit, das Genrebild als freie Schöpfung einer einen bestimmten Lebensinhalt in charakteristischer Form widerspiegelnden Gruppe von Personen samt ihrer Umgebung. Indem es aber die über diesem Lebensinhalt ausgebreitete Stimmung ist, die dem Genrebild seine Bedeutung gibt, bildet es zugleich den Übergang zur Landschaft, die, wenn auch unter Anlehnung an irgendeine wirkliche Naturszenerie, doch im wesentlichen der frei gestaltenden Phantasie es überläßt, in dem Stück Natur, welches das Gemälde darstellt, nur die Gefühlsstimmung des schaffenden Künstlers zu spiegeln und daher der Umformung des Objekts nach diesem Zweck den freiesten Spielraum läßt. Eben weil sich die äußere Natur, und am allermeisten die einsame, der Gegenwart von Mensch und Tier völlig entbehrende, dieser Stimmung nicht nur am willigsten fügt, sondern weil sie auch durch keinen besonderen Inhalt die Aufmerksamkeit des Beschauers auf sich zieht, diesen also nur mit der dem Gesamtbild eigenen Stimmung erfüllt, ist die Landschaftsmalerei in dieser einseitigen Ausprägung die subjektivste unter den bildenden Künsten, die als solche ihrem

psychologischen Inhalte nach den musischen Künsten am nächsten steht, und die, wie sie in der geschichtlichen Entwicklung die letzte ist, so auch in ihrem Inhalt von den Anfängen der Kunst am weitesten sich entfernt. Sind in jenen Anfängen der Mensch und das Tier die ausschließlichen Objekte der bildenden Phantasie, so ist in der Malerei schließlich die Natur mit ihrem allgemeinen Leben zum vornehmsten Objekt einer Kunst der reinen Stimmung geworden.

Zugleich tritt jedoch in den beiden Grundformen der Malerei, der Charakterkunst und der Stimmungskunst, eine Weiterbildung der Entwicklung der Idealkunst überhaupt hervor, die mit den gewaltigsten geistigen Umwälzungen zusammenhängt, die wohl jemals in der Geistesgeschichte der Menschheit eingetreten sind. Denn was in dieser Entwicklung zum Ausdruck kommt, ist der Übergang vom transzendenten, über die Wirklichkeit hinausstrebenden Ideal, wie es sich in der Tempelarchitektur und der mit ihr verbundenen plastischen Idealkunst verkörpert, zu einem im wirklichen Leben und im Menschen selbst liegenden, durch die Kunst aber aus dieser inneren Gebundenheit befreiten und wieder auf den Menschen zurückwirkenden Ideal. Ansätze dazu finden sich natürlich frühe schon. In der Malerei der Chinesen und Japaner wie in den Denkmälern der ägyptischen und der griechischen Kunst fehlen sie ebensowenig wie in den späteren, auf das Charakteristische und Genreartige ausgehenden Richtungen der antiken Plastik. Aber mit voller Macht hat doch erst die Renaissance dieses Ideal des wirklichen Lebens in ihrer Kunst ausströmen lassen; und vor allem hat sie in der Malerei dieses Wirklichkeitsideal ausgebildet, indem sie die religiösen Ideen selbst in Wirklichkeitsideale überführte. Dem Griechen waren die Götter zwar menschliche Wesen; aber im Sinne jener Unnahbarkeit, die nun einmal der plastischen Idealkunst eigen ist, waren sie doch zugleich übermenschliche Ideale geblieben. Der Renaissance verkörperte sich gemäß dem individualisierenden Charakter ihrer Kunst mehr und mehr in den Personen der heiligen Geschichte und ihrer Umgebung das wirkliche Leben. In dem Maße aber, als sich nun neben dem Menschen auch die Natur dem nachfühlenden Verständnis erschloß, wurde so die Malerei in ihren beiden Unterformen der Charakter- und der Stimmungs-

kunst zum adäquaten Ausdruck der neuen Ideale, wenn auch neben ihnen die alten ihre Macht nicht einbüßten.

2. Mensch und Tier in der bildenden Kunst.

a. Erste Anfänge zeichnender und plastischer Kunst.

Die frühesten Gegenstände bildender Kunst sind, wie die heutigen primitiven Völker und die uns erhalten gebliebenen Zeugnisse prähistorischer Kunstübung übereinstimmend lehren, der Mensch und die Tiere seiner Umgebung. Auf einer Kulturstufe, wo er als Wohnstätten schützende Höhlen aufsucht oder kunstlos aus Baumstämmen, Zweigen und anderem Material, das ihm die Natur bietet, sich ein Obdach schafft, zeichnet der Mensch bereits Umrisse menschlicher und tierischer Gestalten als Augenblicksbilder in den Sand, oder er ritzt sie als dauerndere Erinnerungsmale in Baumrinden und Felswände. Er ziert damit Geräte und Schmuckgegenstände aus Knochen und Horn oder bildet plastische Idole aus dem gleichen Material. Nicht minder erscheinen unter den frühesten Zeichen der Tätowierung die Tiere, seltener in diesem Falle der Mensch selber.

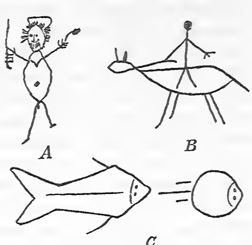


Fig. 8. Zeichnungen brasilianischer Waldindianer, nach K. von den Steinen.

Den Anfang dieser Entwicklung bildet das »Augenblicksbild«, die im Sand oder auch mit Kohle oder Farbe auf Felswänden und Baumstämmen entworfene flüchtige Zeichnung, die, bald als Zeichen für andere Vorübergehende bestimmt, bald als Erzeugnis spielender Beschäftigung, zwischen Gebärde und Bilderschrift mitteninne steht. Sie geht ohne bestimmte Grenze in das dauernde Erinnerungsmal über, wie es als Zeichnung in Höhlen und auf Wänden oder auf der Haut als Tätowierung vorkommt. Zeichnungen dieser Art können manchmal frappant den frühesten Kinderzeichnungen gleichen, wie man an den in Fig. 8 *A* und *B* nach K. von den Steinen

mitgeteilten Beispielen brasilianischer Naturvölker sieht. *A* ist das Bild, das ein Nuhuquá mit Bleistift von einem Mitglied der Expedition entwarf, *B* die Armtätowierung eines Apiaká, ein Pferd mit Reiter darstellend. Beide Zeichnungen, obgleich aus sehr verschiedenen Anlässen entstanden, stimmen doch darin überein, daß sie offenbar nicht sowohl Abbildungen als Zeichen sein wollen. Sie begnügen sich damit, von dem Umriß der ganzen Gestalt so viel anzudeuten, als zur Wiedererkennung ihres allgemeinen Charakters erforderlich ist, und sie bringen außerdem noch die Merkmale an, die sich der Aufmerksamkeit besonders aufdrängen. Ob diese Merkmale an der richtigen Stelle oder im richtigen Verhältnis angebracht sind, bleibt nicht selten gleichgültig. Der Bart kann übermäßig verlängert, der Schnurrbart sogar von dem an bartlose Gesichter gewöhnten Eingeborenen an eine falsche Stelle, z. B. über die Augen, verlegt sein; oder die Zeichnung bildet Teile ab, die in Wirklichkeit gar nicht sichtbar sind, wie z. B. in *A* den Nabel oder in vielen der Bilder nordamerikanischer Indianer das Herz. Das Bild gibt eben nicht das Objekt selbst wieder, wie es der Zeichnende geschaut hat, sondern dieser entwirft ein allgemeines Zeichen der ganzen Figur, dem er dann noch die Hauptmerkmale beifügt, die ihm irgendwie aus der Erinnerung vorschweben. Alles das nähert diese Bilder den Zeichnungen des Kindes. Dennoch ist darum noch keineswegs die bildende Kunst des Wilden mit der des Kindes identisch. Das beweisen schon die Sandzeichnungen von Tieren, wie z. B. von Fischen (Fig. 8 *C*), die von den gleichen Menschen gelegentlich ausgeführt werden. Sie sind Augenblicksbilder, nur zu vorübergehenden Merkzeichen bestimmt. Aber teils die Einfachheit der Formen, teils die größere Übung dieser häufig zu Mitteilungen benützten Zeichnungen lassen eine Sicherheit der Umrißlinien und eine Regelmäßigkeit erreichen, wie sie dem Kinde auf einer Stufe, die etwa den Figuren *A* und *B* entspricht, niemals möglich sein würde. Noch mehr zeigt sich das, wie wir unten sehen werden, an den stilisierten Umwandlungen solcher Tierformen zu regelmäßigen Ornamenten und an manchen andern zu dauerndem Gebrauche bestimmten Kunstschöpfungen der gleichen Stämme [1]).

[1]) K. von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens², 1897, S. 231 ff. dazu die Tafeln III—VII.

So erheben sich denn auch diese Nachbildungen menschlicher und tierischer Formen in der Regel erst zu größerer Vollkommenheit, sobald dauerndere Arbeit und Mühe auf sie verwendet wird, weil die Objekte selbst zu längerer Dauer bestimmt sind. Freilich finden sich auch hier noch große Unterschiede, die teils von der technischen Begabung, teils aber auch wohl von dem Zweck abhängen, dem solche Gebilde dienen sollen. In letzterer Beziehung ist leicht zu bemerken, daß die Kunsterzeugnisse, denen mit Wahrscheinlichkeit eine religiöse Bedeutung zugeschrieben werden kann, ursprünglich darauf ausgehen, die Menschen- und Tierformen, an die sich religiöse Vorstellungen knüpfen, von der Wirklichkeit zu entfernen, um ihnen eben dadurch den Charakter des Seltsamen, Furchterregenden zu geben. Schon aus diesem Grunde wird man daher z. B. ein australisches Höhlengemälde wie das in Fig. 9 abgebildete, auch abgesehen von der immerhin niedrigen künstlerischen Begabung der Rasse, anders zu beurteilen haben als etwa die vermutlich zum Schmuck bestimmten Zeichnungen auf Stein und Renntierhorn, die uns aus der älteren Steinzeit Europas erhalten sind (Fig. 10) oder als die Jagd- und Kampfszenen, in denen Eskimos wie Buschmänner oft in äußerst bewegten Bildern Erinnerungen aus dem Leben festzuhalten suchen, wie das in Fig. 11 dargestellte Bruchstück einer farbig ausgeführten Buschmannszeichnung, die in einer Höhle gefunden wurde[1]). In Fig. 10 und 11 haben wir es mit Proben einer Erinnerungskunst zu tun, die bald die gewohnten Jagdtiere (Fig. 10) zu eigenem Ergötzen nachbildet, bald einen jüngst erlebten Kampf,

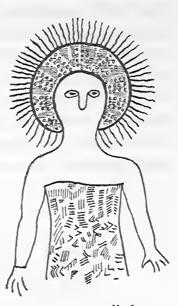


Fig. 9. Australisches Höhlenbild.



Fig. 10. Zeichnung auf Renntierhorn aus der älteren Steinzeit Europas.

[1]) Andree, Ethnographische Parallelen und Vergleiche, II, 1889, S. 67, Taf. III.

wahrscheinlich zwischen Buschmännern und Zulukaffern, beide in Fig. 11 durch übertriebene Größenunterschiede gekennzeichnet, um den Besitz einer Viehherde verewigt. Demgegenüber soll die Fig. 9 wohl einen magischen Zauber auf den Beschauer ausüben. Der primitive Künstler hat vermutlich erprobt, daß dieser Eindruck vor allem vom Blick ausgeht, und daß diese Wirkung des Blickes durch das ohnehin, wie alles Ungewohnte, furchterregende Fehlen des Mundes gesteigert wird. Daher man denn auch anderwärts teils in Zeichnungen, teils und besonders in den bei religiösen Zeremonien verwendeten Masken dem gleichen Fehlen des Mundes oder zuweilen auch umgekehrt dem der Augen bei weit geöffnetem Munde be-



Fig. 11. Buschmannszeichnung.

gegnet[1]). Im Gegensatze zu solchen religiösen Motiven, die das Bild des Menschen der Wirklichkeit entfremden, sind nun umgekehrt bei Kunstleistungen, wie sie etwa Fig. 10 und 11 darbieten, die Bedingungen der wirksamen Äußerung künstlerischer Begabung besonders günstig gewesen. In Fig. 11, ebenso wie in Fig. 10, hat der primitive Künstler dargestellt, was ihm aus der Beobachtung das Geläufigste war. Freilich sind auch diese Bilder Produkte einer reinen Erinnerungskunst. Das fliehende Wild oder der Kampf der Stämme halten an und für sich keiner Beobachtung stand. Aus dem Gedächtnis sind also alle diese Dinge gezeichnet worden. Aber dem Jäger hat sich das Tier, das er jagt, dem im Streit mit feind-

[1]) Die in Fig. 9 wiedergegebene, um 1836 entdeckte Zeichnung befand sich im Eingang einer Höhle, in deren Innerem sich noch mehrere dieser im wesentlichen gleiche, zum Teil mit mystischen Zeichen versehene Figuren befanden. Sie sind abgebildet bei G. Mallery, Picture-Whriting of the American Indians, Ethnol. Rep. Washington, X, 1893, p. 489.

lichen Nachbarstämmen lebenden Wilden das Bild solcher Kämpfe so tief in die Seele geprägt, daß er aus der Erinnerung die Formen ziemlich treu wiedergibt. Natürlich bleiben dabei die Gestalten typisch. Wo der Mensch allein auftritt, da erblicken wir ihn in der Frontalstellung, in der er ja auch dem Gedächtnis vorschwebt, und dagegen ebenso selbstverständlich das Tier im Profil, während, wo jener handelnd und in seinen Beziehungen zur Umgebung aufgefaßt wird, auch für ihn die Profilstellung notwendig wird. Daneben werden die Größenunterschiede, sobald sie überhaupt Beachtung finden, stark übertrieben, wie die Fig. 11 zeigt, die wahrscheinlich das Gedächtnis eines Raubzuges verherrlicht, bei dem eine Buschmannshorde die Viehherden eines benachbarten Kaffernstammes erfolgreich entführte. Die Unterschiede in der Körpergröße der beiden Rassen sieht man hier stark übertrieben dargestellt. Bezeichnend für diese ganze erste Stufe bildender Kunst ist es aber vor allem, daß in ihr höchst selten nur neben Mensch und Tier andere Gegenstände auftreten. Am meisten noch spielt bei den schiffahrenden Völkern das Boot eine Rolle, das bald allein, bald zugleich mit seinen Insassen abgebildet wird: es gehört neben den Waffen sozusagen zu den unerläßlichen Attributen des Menschen selbst. Aber von Wohnungen, Landschaften, Bäumen ist entweder überhaupt keine Spur zu finden, oder diese bilden höchstens in seltenen Fällen ganz untergeordnete Nebenbestandteile. Sie interessieren als solche den primitiven Menschen überhaupt nicht.

b. Vereinfachung und Variierung der Formen: Stilisierung.

Mensch und Tier halten jedoch in dieser Frühzeit zeichnender Kunst nicht gleichen Schritt. Das Tier steht ohne Frage dem Menschen voran, vielleicht nicht in der Häufigkeit seiner Darstellungen, aber sicherlich in der Treue, mit der diese ausgeführt sind. Das mag zu einem kleinen Teil wohl daran liegen, daß die Tiere im allgemeinen einfachere Formprobleme stellen, die durch eine ursprüngliche Erinnerungskunst leichter bewältigt werden können. Aber es kommen dazu offenbar noch andere Motive. Vergleicht man die zahlreichen Steinzeichnungen einer primitiven Kultur, wie sie besonders auf amerikanischem Boden vorgefunden wurden, so wird man überrascht durch die Treue, mit der meist die

Tierformen wiedergegeben werden, während gleichzeitig, oft auf denselben Steinflächen, der Mensch in den allerverschiedensten Wandlungen der Gestalt und mit den größten willkürlich ausgeführten Variationen vorkommt, wie dies einige solche amerikanische Petroglyphen in Fig. 12 zeigen[1]). Hinter der Treue der Insektenformen in *A* und *B* steht hier das Schema einer menschlichen Figur in

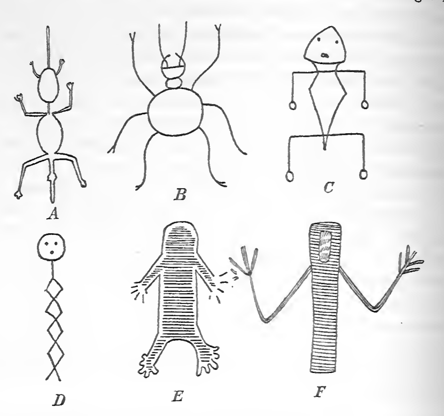


Fig. 12. Prähistorische amerikanische Steinzeichnungen: *A* von der Martirioinsel (Ehrenreich), *B* aus Minnesota, *C*, *D* Neu-Mexiko, *E*, *F* Kalifornien (Mallery).

C offenbar weit zurück, da es höchstens in der genau festgehaltenen bilateralen Symmetrie an jene erinnert. Indem aber zugleich diese symmetrische Regelmäßigkeit in dem Maße mehr herausgearbeitet wird, als die treue Nachbildung einer so komplizierten Form auf dieser Stufe unmöglich ist, erwacht anscheinend um so mehr die Neigung zu einer starken Stilisierung derselben. Aller-

[1]) Zahlreiche weitere Beispiele, in denen sich die ähnlichen Verhältnisse zwischen Tier- und Menschendarstellungen vielfach wiederholen, vgl. bei G. Mallery, Picture-Whriting of the American Indians, Ethnol. Rep. Washington, X, 1893, p. 31 ff. Vgl. auch Ehrenreich, Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens, 1891, S. 47.

dings fehlen solche Abweichungen von zuweilen phantastischem Charakter auch bei den Tierformen durchaus nicht, wie die Fig. *E* zeigt, die wahrscheinlich eine solche darstellen soll. Aber dazwischen kommen hier doch immer wieder Bilder von überraschender Treue vor, während der Spielraum, in dem sich die auf den menschlichen Körper oder einzelne Teile desselben zurückgehenden Formen bewegen, fast unabsehbar groß ist. Nun zeigt sich gerade hier, wo wir den Prozeß der sogenannten Stilisierung gewissermaßen in seinem Entstehungsmoment beobachten können, daß er aus zwei ineinander eingreifenden Faktoren besteht, die sich in verschiedenem Maße beteiligen können: aus einer Vereinfachung und aus einer Variierung der Formen. In Fig. *C* überwiegt z. B. sichtlich die Vereinfachung; aber in der Umgestaltung der einzelnen Teile macht sich zugleich stark eine variierende Tendenz geltend. Diese hat dann ganz die Oberhand in Fig. *D*; bei der nur der Kopf die menschliche Form bewahrt hat, der übrige Körper dagegen nur noch aus der Wiederholung eines und desselben geometrischen Motivs zu bestehen scheint. Endlich in Fig. *E* und *F* bleibt es ungewiß, ob die Zeichnungen Tiere oder Menschen bedeuten sollen. Wenn sich übrigens die Variierung der menschlichen Formen innerhalb eines weiteren Spielraumes bewegt, als im allgemeinen die der tierischen, so ist dies wohl zu einem wesentlichen Teil auch darin begründet, daß solche primitive Zeichnungen jedenfalls sehr häufig die Bedeutung von Erinnerungsmalen oder wohl auch geradezu einer Bilderschrift annehmen. Denn es ist durchweg die Eigenschaft der primitiven Bilderschrift im Gegensatze zu ihren späteren Weiterbildungen, in denen Tiere, Pflanzen und sonstige Objekte eine große Rolle spielen, daß der Mensch in den verschiedenen Modifikationen seiner Gestalt und seiner einzelnen Körperteile das am häufigsten verwendete Zeichen ist. Der Grund dieses Übergewichts liegt aber hier offenbar in dem engen Zusammenhange, in dem Gebärdensprache und ursprüngliche Bilderschrift zueinander stehen. Wo das Bildzeichen, wie das in den einfachsten Fällen vorkommen kann, lediglich in einer schematischen Wiedergabe der Gebärde besteht, da geht natürlich auch die Zeichnung des die Gebärdenbewegung ausführenden Menschen oder des für diese Bewegung wesentlichen Körperteiles in die Zeichnung ein.

Auch wo sich die Bilder von dieser ursprünglichen Grundlage entfernen und in willkürliche oder nur noch durch entfernte symbolische Beziehungen mit ihrer Bedeutung verbundene Zeichen übergehen, da bleibt dann doch dies Übergewicht der menschlichen Gestalt bestehen, indes zugleich die Differenzierung der Zeichen zu starken Abweichungen derselben führt[1]). Damit ist aber hier ein besonderer Anlaß zu jenen Vereinfachungen und Variierungen der Formen gegeben, die in ihrem Zusammenwirken das ausmachen, was wir deren »Stilisierung« zu nennen pflegen. Das nächste ist dabei wohl stets die Vereinfachung, die bei jeder verwickelteren Form an und für sich schon der Erinnerungskunst anhaftet und durch die übereinstimmende Wirkung der häufigen Wiederholung der gleichen Zeichnung und ihrer Bestimmung, als bloßes Erinnerungsmal zu dienen, verstärkt wird. Diese Vereinfachung bringt von selbst schon eine mehr oder minder große Annäherung an geometrische Regelmäßigkeit hervor. Wo andere, namentlich bei der Bilderschrift wirksame Motive zur Modifikation der Form hinwegfallen, da wird daher nun in der Regel die weitere Annäherung an die geometrische Regelmäßigkeit zum ausschlaggebenden Motiv. Ein deutlicher Beleg hierzu ist die Form *C* in Fig. 12, wo infolgedessen der Kopf annähernd zu einem Dreieck, der Rumpf zu einem Rhombus und die Arme und Beine zu symmetrischen rechtwinklig geknickten Linienpaaren geworden sind. Nicht minder charakteristisch ist die Fig. *D*, wo offenbar, nachdem erst der Rumpf zu einer rhombischen Figur vereinfacht war, nun eine spielende Wiederholung des gleichen Gebildes einsetzte.

Wo sich die nämlichen Motive der Stilisierung der an sich schon einfacheren Tiergestalten bemächtigen, da können dann vollends Formen resultieren, die den einfachsten geometrischen Gebilden gleichen und daher höchstens noch für den Zeichner selbst und seine Genossen in ihrer Bedeutung erkennbar sind, die aber, da sie immer in übereinstimmender Weise wiederholt werden, nun einen allgemeingültigen Wert als Erinnerungsmale gewinnen. Die

[1]) Man vergleiche hierzu den von G. Mallery mitgeteilten Gesang der Odschibwä-Indianer und ihre mnemonischen Bildzeichen, a. a. O. S. 233—246. Unter den 116 Zeichen dieser Schrift zähle ich etwa 44, die den Menschen oder Teile desselben in verschiedenen Gestaltungen darstellen.

Fig. 13 zeigt eine Reihe solcher stilisierter Zeichnungen, wie sie K. von den Steinen bei den Bakaïris in Zentralbrasilien vorfand. Der Mensch kommt unter diesen Symbolen nicht vor, wohl aber eine Anzahl von Tieren und neben ihnen, als ein den Indianern besonders interessanter Gegenstand, die von den Frauen getragene einfache Schürze, »Uluri« genannt. Für den, der die Bedeutung dieser Symbole einmal erfahren hat, sind sie unmittelbar verständlich. Denn sie sind die einfachsten geometrischen Grundformen, denen die betreffenden Tiere oder sonstigen Objekte sich nähern. Doch während in den meisten andern Fällen einer solchen Stilisierung infolge der großen Unterschiede, die zwischen dem wirklichen Objekt und diesen Umbildungen eingetreten sind, die ursprüngliche Bedeutung vergessen wurde, hat sie sich in diesem Falle lebendig erhalten. Das ist freilich nur dadurch möglich, daß der Wilde,

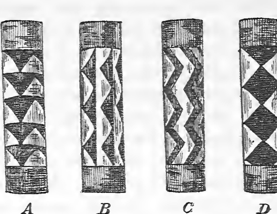


Fig. 13. Ornamente der Bakaïri, nach K. von den Steinen. *A* Frauenschürzen (»Uluri«), *B* Fledermäuse, *C* Schlangen, *D* Bienen.

der in diesen Dreiecken, Rhomben und Zickzacklinien die Objekte wiedererkennt, diese nun in jene Figuren hineinsieht: es vollzieht sich bei ihm, unterstützt durch den fortdauernden Gebrauch als Erinnerungszeichen, jedesmal bei ihrem Anblick ein assimilatorischer Prozeß, ähnlich dem, der uns in Wolken und andere zufällige Gebilde gelegentlich Menschen- und Tiergestalten hineinsehen läßt[1]). Der Vorgang, durch den hier nur auf einem viel kürzeren und daher in jedem Augenblick wieder in umgekehrter Richtung zurückzulegenden Wege das Objekt in seine geometrische Stilisierung

[1]) K. von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens², 1897, S. 248 ff. Auch in den Ornamenten der Bakaïri kann man recht gut nachträglich die Objekte, die sie darstellen sollen, erblicken. So bemerkt v. d. Steinen: »Niemand will mich verstehen, wenn ich jetzt auf fliesenbedecktem Boden oder in den Kacheln über einem Spülstein usw. überall Fledermäuse zu erblicken behaupte«.

verwandelt wird, ist offenbar wiederum ein Ineinandergreifen von Vereinfachung und Variierung, bei dem jeder Gedanke an eine von vornherein beabsichtigte willkürliche Erfindung fernzuhalten ist. Die Vereinfachung stellt sich von selbst ein: sie ist zunächst ein Produkt der Unsicherheit des Erinnerungsbildes und des Mangels an technischer Übung. Je einfacher die nachzubildende Form ist, um so mehr nähert sich aber infolge dieser Bedingungen die Nachbildung dem geometrischen Schema. Erst von diesem Moment an greift dann die willkürliche Variierung ein, indem sie da, wo das Bild dem Schema noch nicht völlig entspricht, solche Unebenheiten ausgleicht. Damit wird dann zugleich das ästhetische Wohlgefallen an der selbstgefertigten Zeichnung in doppelter Weise befriedigt: erstens indem die einfache Form als solche gefällt, und zweitens indem in ihr das natürliche Objekt erblickt wird, das es darstellen soll. So gilt schon für diese allerersten Anfänge künstlerischer Entwicklung der Satz, der sich uns weiterhin auf jeder weiteren Stufe derselben bestätigen wird, daß nichts von selbst geschieht oder, was in diesem Falle auf dasselbe hinauskommt, daß nichts aus irgendeiner unerklärlichen Inspiration heraus neu geschaffen wird. Vielmehr setzt hier, wie auf allen andern Gebieten psychischen Lebens, jeder Anfang irgendwelche auslösende Reize voraus, an die dann erst in der gesetzmäßigen Folge psychischer Vorgänge die Prozesse sich anschließen, die eine neue Schöpfung erzeugen, und an die im allgemeinen immer zugleich neue, eigenartige Gefühlswirkungen geknüpft sind. Zu diesen letzteren gehört in diesem Falle vor allem die eigentümliche Verbindung des Wohlgefallens an geometrischer Regelmäßigkeit mit den an das Objekt und den Akt seiner Wiedererkennung gebundenen Gefühlen. Jenes der einfachen Form als solcher anhaftende Wohlgefallen findet zugleich einen bezeichnenden Ausdruck in der Neigung zu ihrer Wiederholung. Der Bakaïri begnügt sich nicht mit der Zeichnung einer einzigen Fledermaus oder Biene, sondern er reiht sie in regelrecht geordneten Scharen neben- und hintereinander. Das nämliche Motiv hat offenbar schon bei einigen der oben beschriebenen Stilisierungen mitgewirkt: so bei der symmetrischen Zeichnung der Extremitätenpaare in Fig. 12 *C* und namentlich bei der eigentümlichen Bildung in Fig. 12 *D*, wo jede Ähnlichkeit mit dem Objekt selbst durch die Wiederholung des

gleichen geometrischen Motivs zerstört ist. Auch dieses Moment der Steigerung durch Wiederholung werden wir als eine speziell dem Ornament zukommende Eigenschaft später auf den weiteren Stufen der künstlerischen Entwicklung wiederfinden.

c. Verbindungen von Menschen- und Tierformen: Tierköpfige Doppelformen.

Wie der Mensch zusammen mit den Tieren seiner Umgebung den frühesten Gegenstand der bildenden Kunst abgibt, so tritt in dieser auf einer etwas späteren, aber immer noch primitiven Stufe der Entwicklung überall die Neigung hervor, Menschen- und Tierformen zu einheitlichen Gestalten zu verbinden. Augenscheinlich ist es die der unmittelbaren Auffassung sich aufdrängende Verwandtschaft menschlicher und tierischer Formen, die hierzu herausfordert, wie denn ja diese Ähnlichkeiten der Gestalt wie des Tuns und Treibens der Tiere den primitiven Menschen veranlassen, dem Tiere besondere, den eigenen überlegene seelische Kräfte oder eine göttliche Macht zuzuschreiben, woraus sich dann mythologische Vorstellungen entwickeln, die uns später beschäftigen werden[1]. Sicherlich verstärken solche Vorstellungen den Gedanken der natürlichen Verwandtschaft, aus dem jene Mischformen entsprungen sind, und sie sind es wohl hauptsächlich, die dieser phantastischen Verbindung der Gestalten in ihren verschiedenen Stadien ihre spezifischen Richtungen anweisen. Immerhin sind die Beziehungen zwischen den Teilen des menschlichen und des tierischen Körpers an und für sich schon geeignet, die Phantasie zu solchen eigentümlichen Neuschöpfungen anzuregen. In Wirklichkeit sind eben hier die formalen und die realen Motive wohl überhaupt nicht getrennt zu denken, sondern die nämlichen Beziehungen der äußeren Formverwandtschaft, die dazu anregen, den menschlichen Körper durch tierische Teile zu ergänzen oder umgekehrt das Tier teilweise menschlich zu gestalten, sie sind auch bei der Bildung jener Formen des Tierkultus wirksam, der dann seinerseits wieder auf die besondere Gestaltung dieser Mischformen zurückwirkt. Danach scheiden sich deutlich diese Doppelgestalten in zwei Gruppen, die allerdings

[1]) Vgl. Kap. IV und V.

durch manche Übergänge zusammenhängen, in ihren extremen Formen aber volle Gegensätze repräsentieren. Der diese Gegensätze entscheidende Körperteil ist der Kopf. Die eine, primitivere Gattung der Doppelformen verbindet den Tierkopf mit einem im ganzen oder in seinen Hauptbestandteilen menschlich gebildeten Leibe. Bei der zweiten, im allgemeinen der fortgeschritteneren, wird ein in seinen wesentlichen Teilen tierisch gebildeter Unterkörper von einem menschlichen Haupte gekrönt. Auf beiden Entwicklungsstufen können außerdem Komplikationen vorkommen, indem Teile verschiedener Tiergestalten miteinander und mit der menschlichen Gestalt vereinigt werden. Besonders die Hörner der Vierfüßer und die Flügel des Vogels bilden in dieser Weise Attribute, die, wie sie in der Anschauung als relativ selbständige Körperanhänge erscheinen, so beliebig mit andern Tier- oder Menschenformen und besonders auch mit den letzteren allein verbunden werden können. Die Engels- und die Teufelsgestalten der christlichen Mythologie bilden ja letzte Überlebnisse dieser phantastischen Verbindungen, deren Ursprung bis zu den Bilderschriften und sonstigen Denkmälern der Naturvölker zurückreicht.

Die erste Form dieser weitverbreiteten und auf früheren Stufen der bildenden Kunst wahrscheinlich nirgends fehlenden Doppelgestalten ist der Mensch mit dem Tierkopf. Er ist überall da zu Hause, wo in den Abstammungsmythen und Stammesunterscheidungen Tiere als Stammväter der Menschen, oder wo in dem Naturmythus gewisse Tiere als Verkörperungen von Göttern verehrt werden. Beide Vorstellungen sind wahrscheinlich nur verschiedene Abzweigungen einer und derselben Grundvorstellung, die in dem Tier ein dem Menschen gleichartiges, zugleich aber höherstehendes, mit geheimnisvollen Kräften ausgestattetes Wesen sieht. Als das allgemeine Motiv der letzteren Anschauung wird man wohl, abgesehen von den besonderen Beziehungen zu Seelenglaube und Naturmythus, die hier überall mitspielen, das bei aller Ähnlichkeit mit dem Menschen doch fremdartige Wesen des Tieres betrachten dürfen. Ihren sprechenden Ausdruck findet diese Vorstellung von der Superiorität des Tieres eben darin, daß der wichtigste Teil des Körpers, der Kopf, dieser aus Mensch und Tier zusammengesetzten Mischwesen dem Tier entnommen wird. Darin liegt angedeutet,

daß das dargestellte Wesen im ganzen als Mensch gedacht wird, daß aber an den geistigen Eigenschaften, die vor allen andern Körperteilen das Gesicht ausdrückt, das Wesen des Tieres teilnehmen soll. Wie der primitive Mensch alle Menschen im wesentlichen einander gleich darstellt, so sind ihm auch die Genossen des gleichen Stammes so vertraut wie sein eigenes Selbst. In dem Tiere dagegen tritt ihm etwas Fremdartiges entgegen, so daß ihm nun der Tierkopf verbunden mit der Menschengestalt zum Mittel einer spezifischen Charakterisierung auch der individuellen menschlichen Eigenart wird, besonders einer solchen, die, sei es im guten, sei es im schlimmen, über das allgemein menschliche Mittelmaß emporragt. Darum kennzeichnete der nordamerikanische Indianer vor andern den Stammeshäuptling oder einen hervorragenden Kriegshelden dadurch, daß er seinem Bilde den Kopf des Sperbers, des Falken, des Hirsches oder des sonst als Stammvater der Sippe geltenden Tieres gab, worauf dann dasselbe Symbol zum allgemein gebrauchten Totemzeichen des Stammes wurde. In ähnlichem Sinne, wenn auch nicht in gleicher Ausdehnung, sind solche Doppelformen überall wieder in der primitiven Kunst zu finden, sobald das Streben sich regt, einzelne Menschen vor andern auszuzeichnen oder auch die menschlich gedachten Götter im Bilde darzustellen. Daran schließt sich dann von selbst die Steigerung dieses Strebens, indem man die Attribute häuft und so aus der ursprünglichen Doppelform schließlich eine phantastische Vielgestalt hervorgehen läßt. Hier breitet sich dann bald die tierische Bildung vom Kopf auf die übrigen Körperteile aus, bald erscheint wohl auch ein menschlicher Kopf inmitten tierischer Attribute. So sieht man in den nachstehenden, einer Bilderschrift nordamerikanischer Indianer entnommenen Figuren (Fig. 14) in *A* den Vogelkopf mit dem Oberkörper und Arm eines Menschen verbunden, in *B* Kopf und Flügel des Vogels auf menschlichem Körper, in *C* endlich ein menschliches Gesicht, das von gewaltigen Hörnern gekrönt ist, am Leibe aber die Flügel und unten die Schwanzfedern des Vogels trägt[1]).

[1]) Schoolcraft, Ethnological Researches resp. the red man of Amerika. (Historical and statistical informations resp. the history, condition and prospects of the Indian Tribes) 1851. I, p. 358 ff., pl. 51, 52.

Ähnlich zusammengesetzte Bilder finden sich weit verbreitet auch in den Bilderschriften des ostindischen Archipels und der Südsee, sowie da und dort auf afrikanischem Gebiet. In reiner Sonderung tritt uns endlich der tierische Kopf auf dem menschlichen Leibe in

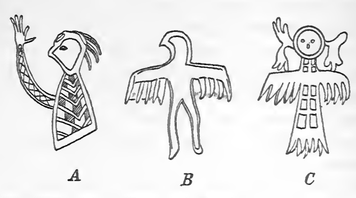


Fig. 14. Indianische Doppelformen aus Mensch und Tier, nach Schoolcraft.

den Darstellungen altägyptischer Götterpaare entgegen, z. B. unter den vier Götterpaaren des Mörissees eine männliche Gottheit mit dem Kopf des Frosches, eine weibliche mit dem der Schlange (Fig. 15)[1]. Im übrigen haben sich solche Doppelformen wohl am längsten in der Zierkunst, auf geschnittenen Steinen, Idolen aus Stein oder Ton oder auch auf Vasenbildern erhalten, obgleich hier überall schon die Umkehrung zum menschlichen Gesicht über einem tierischen Unterkörper vorherrscht. Am häufigsten ist noch die ursprünglichere Verbindung darin angedeutet, daß zwar die ganze Gestalt die Tierform angenommen, aber noch die aufrechte menschliche Stellung beibehalten hat, eine Stellung, die mit unwiderstehlicher Gewalt dem Tier einen menschenähnlichen Charakter verleiht. Hierin wie in ihrer Bedeutung als Stammeszeichen sind unsere Wappentiere die letzten Überlebnisse der doppelgestaltigen Totembilder der Naturvölker. Auch insofern gleichen sie diesen noch in einem gewissen Grade, als unter den Tierformen zwar nicht ausschließlich, aber doch, wie es scheint, in



Fig. 15. Ägyptische Göttergestalten mit Schlangen- und Froschkopf, nach Lepsius.

[1]) H. Brugsch, Religion und Mythologie der alten Ägypter. 1891, S. 158 f.

der Mehrzahl der Fälle solche bevorzugt werden, die eine gewisse Menschenähnlichkeit erkennen lassen, wie der Löwe und besonders Repräsentanten der Klasse der Vögel. Der Vogelkopf erscheint aber infolge der charakteristischen Bildung des Schnabels und des Auges vornehmlich in der Profilstellung in hohem Grade menschenähnlich, so daß man bei Figuren von etwas stilisierter Einfachheit manchmal zweifeln kann, ob sie einen Vogelkopf oder ein menschliches Angesicht darstellen sollen. Indem der Schnabel des Vogels als Nase aufgefaßt wird, entsteht so das Bild eines Angesichts ohne Mund, das einigermaßen an die mundlosen Gesichtsmasken und die australischen Höhlenbilder erinnert (s. oben Fig. 9, S. 123). Durch diese charakteristischen Formeigenschaften kann wohl der Eindruck verstärkt werden, den der Vogel durch die Stellung hervorgerufen hat, die ihm der Seelenglaube als dem Träger der Seele anwies. Ist es auch zunächst der Flug des Vogels, mit dem diese Vorstellung verknüpft ist, so mag doch zugleich die eigentümliche Menschenähnlichkeit, die besonders das ausdrucksvolle Auge dem Vogel verleiht, hier den vogelköpfigen Doppelgestalten einen Vorzug verschafft haben. Auch hier fließen eben aller Wahrscheinlichkeit nach von Anfang an mythologische und ästhetische Motive zusammen. Für den primitiven Menschen ist nicht der Genosse, der ihm an Gestalt und Wesen gleicht, sondern das Tier, das ihm ähnlich und fremd zugleich ist, der Träger eines eigenartigen bald gefürchteten, bald bewunderten geistigen Lebens. Dieses Leben findet aber wieder seinen nächsten Ausdruck im Angesicht. Darum werden nun die Attribute des Tiers und vor andern wieder die des tierischen Angesichts auf die hervorragenden unter den Genossen oder auf die Stammväter der Sippe oder endlich auf die menschenähnlichen Götter und Dämonen übertragen. Indem die dem Tiere je nach seiner Eigenart zugeschriebenen Eigenschaften in gesteigertem Grad auf die mit ihren Attributen ausgestatteten Geschöpfe der Phantasie hinüberwandern, wird so zu einer Zeit, wo die Wiedergabe der Menschengestalt als solcher noch die typische Gleichförmigkeit der frühesten Erinnerungskunst zeigt, die tierisch-menschliche Doppelform zum frühesten natürlichen Hilfsmittel einer individuellen Charakteristik, die, wie jede beginnende Unterscheidung, wirkliche Eigenschaften phantastisch übertreibt und sie mit eingebildeten vermischt, die in den mannigfachen

Assoziationen und den durch sie erweckten Gefühlen ihre Quelle haben. So wandern nicht bloß die Eigenschaften, die vornehmlich geschätzt oder gefürchtet sind, von dem Tier auf den Menschen hinüber, der mit Attributen des ersteren ausgestattet wird, sondern an diese Eigenschaften werden auch noch alle die Vorstellungen und Gefühle geknüpft, die der Anblick des Tieres erregt, und die oft weniger mit dessen eigenem Charakter als mit seinem Leben und seiner Umgebung zusammenhängen. So sahen die alten Ägypter in Frosch und Schlange unmittelbar die fruchtbringende Feuchtigkeit selber verkörpert, die diese Tiere aus der Erde hervorlockt, und mit dem sie charakterisierenden Kopf übertrugen sie dann diese Naturbeziehungen auf die menschenähnlichen Göttergestalten. An eine willkürliche Symbolik zu denken, würde hier, wie in allen andern ähnlichen Fällen, durchaus dem natürlichen Wirken der mythenbildenden wie der künstlerischen Phantasie widerstreiten, wenn sich auch auf einer späteren Stufe eine solche symbolische Auffassung aus den ihr vorangehenden unmittelbaren Motiven entwickeln kann. Doch wird eine solche Umdeutung hier, wie überall, an die Stelle der unmittelbaren Einheit der Anschauung erst dann treten, wenn sich die zu dieser Sonderung erforderlichen Begriffe geschieden haben. Für ein ursprüngliches Denken kann das Tier so wenig wie der Mensch losgelöst werden von allen den Beziehungen, in die beide durch ihr Tun und Leben zu ihrer Naturumgebung gesetzt sind. So werden hier mit den unmittelbaren Elementen des Eindrucks zugleich alle die Assoziationen, die jener erweckt, samt ihren Gefühlskomponenten in der Einheit der Apperzeption verbunden, ähnlich wie in dem Worte neben seiner unmittelbaren Bedeutung immer auch die Assoziationen anklingen, die sich in ihm durch die mannigfachen Beziehungen und Verbindungen, in denen es vorkommt, verdichtet haben [1]).

d. Doppelformen mit menschlichem Angesicht.

Durch mannigfache Übergänge vermittelt, stellt sich dieser ersten Form menschlich-tierischer Doppelgestalten, die dem Tiere den Vorrang über den Menschen gibt, die zweite gegenüber, bei welcher

[1]) Vgl. hierzu Bd. 1², Kap. VIII, S. 565 ff.

der herrschende Teil der Gestalt, der Kopf, menschliche Bildung hat, der übrige Körper dagegen entweder ganz oder in einzelnen Attributen dem Tier entlehnt ist. Deutlich gliedert sich diese Klasse von Doppelformen wieder in zwei Stufen. Auf der ersten ist der Kopf menschlich gebildet; aber fratzenhaft entstellt, zeigt das Gesicht immer noch eine gewisse Ähnlichkeit mit tierischer Bildung, und meist erhöht zugleich die Häufung und Verbindung verschiedener tierischer Attribute den grotesken und für eine naive Phantasie furchterregenden Anblick. Auf der zweiten Stufe ist das Gesicht durchaus menschlich gebildet; es wird mehr und mehr von edlem Ausdruck, aber die Verbindung mit den tierischen Attributen des übrigen Körpers verleiht der ganzen Gestalt zugleich übermenschliche Eigenschaften, die Stärke des Löwen, die umklammernde Kraft der Schlange, die Flugkraft des Vogels, den stürmischen Lauf des Rosses. Die frühere Stufe, auf der das menschliche Gesicht noch tierisch verzerrt ist, neigt zu grotesken Verbindungen dieser Formen. So trägt der Gigant im Kampfe mit Zeus, wie er auf einer Chalkidischen Vase aus früharchaischer Zeit dargestellt ist (Fig. 16), mächtige Flügel, indes der Unterkörper in zwei in sich verschlungene Schlangenleiber ausmündet. Solche Verbindungen setzen sich dann leicht auch auf die ohne menschlichen Kopf gebildeten Tierformen fort, wie bei den Drachen, den geflügelten Schlangen der germanischen Mythologie, oder bei dem aus Löwe und Adler zusammengesetzten griechischen Greif. Doch sind diese rein tierischen Mischformen im ganzen spärlicher gegenüber den aus Tier und Mensch bestehenden, und sie gehen leicht in letztere über. Die griechische Kunst hat diese Doppelformen aus der altorientalischen übernommen, wo sie uns in der assyrischen z. B. in den gewaltigen Flügellöwen mit dem edel geformten, von einer Tiara bedeckten Haupte vor dem Palast Assurnasirpals, in der ägyptischen in der noch vollendeteren Form des Sphinx entgegentreten, wohl der ausdrucksvollsten und darum bleibendsten dieser Doppelformen, welche die Kunst überhaupt hervorgebracht hat.



Fig. 16. Gigant auf einem archaischen Vasenbild (Zeus' Kampf mit dem Giganten).

Hier bilden sie zugleich einen charakteristischen Gegensatz zu jenen tierköpfigen Menschenleibern, in denen der alte Ägypter seine Götter darstellte (Fig. 15). Denn der Sphinx scheint, ähnlich wie der assyrische Flügellöwe, ursprünglich der Verherrlichung menschlicher Größe gedient zu haben. Der Kopf des Königs erhebt sich auf dem Leibe des Löwens, um dessen Macht und Stärke darzustellen, ein Eindruck, der außerdem meist noch durch die kolossale Größe der Form gesteigert wird. Durch die Vergötterung des Herrschers gewinnt dann aber auch die Sphinxgestalt göttliche Bedeutung. Die ruhende Lage des Körpers in Verbindung mit dem starr in die Ferne gerichteten Blick des ernsten Angesichts gibt dieser Doppelgestalt einen Ausdruck imposanter Ruhe und Kraft, den die rein menschliche Form weder in aufrechter noch in sitzender Stellung jemals in gleicher Weise wie das mit der ganzen Masse seines Körpers auf dem Boden ruhende Tier erreichen kann. Aber auch diese Doppelgestalten mit dem Menschenantlitz sind keineswegs bloß Erzeugnisse der älteren Kulturwelt, sondern die allgemeingültige Bedeutung der meisten dieser ursprünglich auf dem Boden mythologischer Vorstellungen erwachsenen Schöpfungen bewährt sich wiederum darin, daß uns analoge Bildungen in weit entlegenen Gebieten begegnen. So hat sich insbesondere in Amerika da und dort der Übergang von der hier weit verbreiteten Doppelform mit dem Tierkopf zu der entgegengesetzten des Tierleibes mit dem Menschenantlitz vollzogen. Zuweilen kommen solche Formen schon unter den Symbolen der Bilderschriften vor (vgl. z. B. oben Fig. 14 *C*). Sie finden sich aber auch in größerer Ausführung. Ein Beispiel bietet das in Fig. 17 abgebildete »magische Tier« aus dem Glauben der Winnebago-Indianer, das aber nur selten und nur den »Medizinmännern« sichtbar sein sollte, mit deren Zauber-



Fig. 17. Magisches Tier vom oberen Mississippi, nach Schoolcraft.

künsten es in Beziehung gebracht wurde. Auf dem nicht unschönen menschlichen Angesicht, das auf einem Fischleibe sitzt, erheben sich die Hörner der Antilope, während der Körper unten in einen langen, seltsam geringelten Schweif ausmündet[1]).

In der Mythologie und Kunst der europäischen Kulturvölker sind die dauerndsten unter diesen Doppelformen die Kentaurengestalten aus Mensch und Roß, die Meerfrauen mit dem Fischleib, endlich das Heer der Berg-, Wald- und Felddämonen. Sichtlich ist in allen diesen Fällen die Verbindung der Formen durch unmittelbare Berührungsassoziationen erweckt worden. Charakteristisch prägt sich aber hierbei die verschiedene Natur dieser Assoziationen darin aus, daß bei dem Kentauren und dem Meerweib Brust und Kopf sich von dem tierischen Unterkörper in vollkommener menschlicher Bildung früh schon gesondert haben, während die Wald- und Feldgeister, der Pan und die Satyrn der griechischen Mythologie, länger auch noch im Angesicht die tierischen Attribute, die Hörner und den Bocksbart, bewahrten. Dort ist es eben der Reiter und sein Roß, das emportauchende Weib und die Meerflut, die, obgleich zu einem Gesamtbild verbunden, doch deutlich geschieden bleiben. Hier sind es dagegen die unbestimmteren Assoziationen mit den Tieren des Feldes, die der ganzen Gestalt ihr Gepräge geben, wenn sich auch die menschliche Bildung zur herrschenden erhebt. Eben darum aber hat gerade hier, wo von Anfang an tierische und menschliche Bildung unbestimmter ineinanderfließen, das Menschliche schließlich ganz die Vorherrschaft gewonnen, so daß diese Wald- und Feldgeister in der späteren griechischen Kunst ihre tierischen Attribute meist völlig verlieren. Diese Entwicklung kennzeichnet zugleich die allgemeine psychologische Bedeutung, die von Anfang an diese ganze Klasse tierisch-menschlicher Mischformen besitzt, und die in diesen Veränderungen mehr und mehr zum Ausdruck kommt. Der Mensch, der die Ungeheuer nnd Dämonen, die er fürchtet, mit einem menschlichen Haupt ausstattet, sieht sich trotz dieser Furcht doch schon als Herrscher über die Tierwelt, der auch

[1]) Schoolcraft, a. a. O. II, p. 224. Einige andere mythologische Gestalten, bei denen aber der menschliche Kopf teils fehlt, teils fratzenhaft entstellt ist, meist Wind- oder Gewitterdämonen darstellend, bei G. Mallery, Ethnol. Report, Washington, X, p. 487 ff.

da, wo er ihre Kräfte überlegen fühlt, diese sich untertan macht. So bezeichnet der Fortschritt von der ersten zur zweiten Form der Doppelbildungen den beginnenden Sieg über die Natur. Indem sich aber diese Umwandlung allmählich vollzieht, gewinnt zugleich die Darstellung des Menschen in diesem Wettstreit tierischer und menschlicher Bildungen mehr und mehr ein individuelles Gepräge, so daß diese zweite Klasse, wie sie selbst aus den polymorphen Gestalten des ersten Stadiums hervorgegangen ist, nun ihrerseits den Übergang der typischen zur charakterisierenden Nachbildung des Menschen durch die Kunst vorbereitet.

e. Die Darstellung der menschlichen Persönlichkeit: Die Körperstellung.

Die Darstellung des Menschen in der primitiven bildenden Kunst ist eine durchaus typische; sie entbehrt eines jeden individuellen Gepräges. In der Augenblickszeichnung des Wilden erinnern höchstens die äußerlichsten Merkmale, wie der Bart oder einzelne Attribute der Kleidung, an individuelle oder selbst an Geschlechtsunterschiede. In der Erinnerungskunst, die ihr Werk für eine längere Zukunft bestimmt, folgt dann zwar die typische Gestalt des Menschen selbst strengeren Formen. Aber die individuelle Charakteristik macht dabei um so weniger Fortschritte, da sich mehr und mehr ein fester Stil ausbildet, der zuweilen selbst den Unterschied zwischen Mann und Weib nur an gewissen Attributen der Gewandung und Kopfbedeckung, kaum an der Gesichtsbildung hervortreten läßt. Dieser typische Charakter der ältesten Kunst äußert sich nun wieder in zwei Richtungen: erstens in der Form der Körperstellung, und zweitens in dem Ausdruck des Gesichts. In beiden Beziehungen erfolgt die Entwicklung von typischer Gleichförmigkeit zu individueller Charakteristik und Mannigfaltigkeit in abweichender Weise, jedoch so, daß beide Entwicklungen im ganzen einander parallel gehen.

Für die Stellung des menschlichen Körpers gilt, wie schon oben (S. 125) bemerkt wurde, das Gesetz, daß die primitive Kunst den Menschen, sobald sie ihn allein darstellt, in ruhender Haltung, stehend oder sitzend, und meist zugleich in vollkommen

symmetrischer Stellung der Teile beider Körperhälften abbildet. Dieses Gesetz der »Frontalstellung«, dem bereits die australischen Höhlenbilder und zahlreiche Idole der Naturvölker folgen, begegnet uns noch an den ältesten Denkmälern der ägyptischen, der assyrischen und der griechischen Kunst (Fig. 18). Sie bleibt gewahrt, auch wo die Proportionen und Umrisse der Gestalten bereits vollkommen richtig wiedergegeben werden. Die Regel gilt aber, ähnlich wie für die Zeichnungen der Kinder und die Augenblicksbilder der Wilden, auch für die primitive Kunst nicht mehr in voller Strenge, sobald der Mensch in Beziehung zu andern Menschen oder zu Tieren, und namentlich wenn er dabei zugleich handelnd dargestellt wird. Hier kann sogar schon auf einer sehr frühen Stufe, wie die Buschmannszeichnung in Fig. 11 (S. 124) und manche ihr ähnliche Darstellungen anderer Naturvölker, besonders der Eskimos, lehren, der Mensch in bewegten und mannigfaltigen Stellungen auftreten, während die Auffassung der Proportionen oft noch eine äußerst mangelhafte ist. Sobald aber der Ausarbeitung der einzelnen Gestalt größere Sorgfalt zugewandt wird, also gerade auf einer gegenüber solchen primitiven Denkmälern fortgeschrittenen Stufe, wird auch bei der Darstellung bewegter Szenen oder dann, wenn die einzelne Gestalt aus irgendwelchen andern Gründen eine von der aufrechten und frontalen abweichende Körperstellung annimmt, von jener ersten Form so viel als nur immer möglich festgehalten. Namentlich bleibt die Medianebene des Körpers, die diesen in eine rechte und linke symmetrische Hälfte teilt, in ihrer Lage unverändert. Neigungen und Drehungen, durch die ein Teil derselben aus jener konstanten Richtung heraustreten würde, sind ausgeschlossen. In dieser wie in andern Beziehungen folgt demnach die Darstellung durchaus einem Prinzip der möglichst kleinen Abweichung von der symmetrischen, aufrechten und ruhenden Körperhaltung. Eine sitzende Figur erscheint also

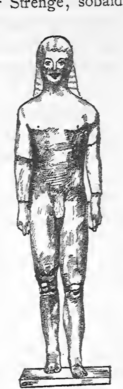


Fig. 18. Altgriechische Grabfigur, 6. Jahrh. v. Chr. (Sog. Apoll von Tenea.)

im allgemeinen nur in den Eigenschaften von jener Normalstellung abweichend, die durch diese sitzende Stellung unumgänglich bedingt sind; höchstens assoziiert sich damit noch das Übereinanderlegen der Hände. Wird der Gestalt eine Waffe in die Hand gegeben, oder soll sie eine Handlung ausführen, so beschränkt sich die Darstellung darauf, etwa dem Arm und der Hand die dazu erforderliche Lage zu geben. Wo dieses Prinzip der geringsten Abweichung von der ruhigen, aufrechten Körperstellung in strengster Form festgehalten wird, da verbindet es sich außerdem noch mit dem der möglichst kleinen Abweichung von der Vorderansicht. Dann bleibt, wie wir das am konsequentesten in der ägyptischen, in beschränkterer Weise in der altassyrischen Kunst sehen, der Rumpf mit den Armen in der Frontalstellung, während der Kopf und die Beine im Profil gesehen werden. Da in der Vorderansicht außerdem die beiden großen Zehen am stärksten hervortreten, so werden sie auch in der Profilstellung beide dem Beschauer zugekehrt (Fig. 19). Diese Abweichungen erinnern wiederum an ähnliche Eigenschaften der Kinderzeichnungen, nur daß freilich die Gestalten im übrigen eine sehr viel größere Kunstfertigkeit, strengeres Augenmaß in der Festhaltung der Proportionen und sicherere Linienführung, zugleich aber eine große Gleichförmigkeit der Ausführung zeigen, lauter Eigenschaften, die im vollen Gegensatze zu den irregulären Schöpfungen des Kindes und der primitiven Augenblickskunst der Naturvölker stehen. (Vgl. Fig. 7 und 8, S. 82 u. 121.)

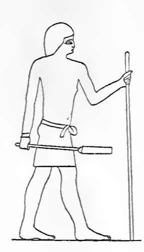


Fig. 19. Profilfigur aus der Frühzeit ägyptischer Kunst.

Über die Ursachen dieser Eigentümlichkeiten früherer Stufen der Kunst in der Darstellung des Menschen sind im allgemeinen zwei Ansichten zutage getreten. Julius Lange, der als der erste das Prinzip der »Frontalität« in seiner Allgemeingültigkeit für die beginnende Kunst betonte, sah in ihm das Streben nach einer Darstellung des Menschen verwirklicht, die vor allem dessen Würde zum Ausdruck bringe. Diese Würde des Herrschers oder des in menschlicher Gestalt erscheinenden Gottes spreche sich zumeist in

der vornehmen Ruhe der ganzen Körperhaltung aus[1]). Die zweite Ansicht führt die gleichen Eigenschaften teils auf die mangelnde Übung, nach Analogie der kindlichen Kunstleistungen, teils auch auf das Streben nach möglichster Deutlichkeit zurück, welches z. B. den ägyptischen Maler dazu verführt habe, mit der Profilstellung des Kopfes die volle Vorderansicht des Rumpfes zu verbinden[2]). Beide Erklärungen gehen, wie ich glaube, an dem ursprünglich entscheidenden Motiv vorüber. Gewiß macht es den Eindruck erhabener Ruhe und Würde, wenn wir auf altassyrischen Reliefs etwa den König auf der Löwenjagd abgebildet sehen, wie er unbeweglich dastehend dem Löwen das Schwert durch die Brust stößt, wobei seine Haltung eigentlich jede Aktion unmöglich macht, indes der gegen ihn anspringende Löwe schon mit großer Naturwahrheit in voller Bewegung aufgefaßt wird. Auch läßt sich nicht bestreiten, daß dieses Motiv teilweise bei dem Künstler wirksam gewesen sein kann. Aber unmöglich kann es als das primäre und als das allgemeingültige angesehen werden. Denn abgesehen von den Zeichnungen des Kindes, die wenigstens nach einigen ihrer Merkmale hierher gehören, auch bei den Holz- und Tonfiguren, den Idolen und Töpfen in Menschengestalt, wie sie in großer Menge die primitive Kunst aller Völker darbietet, kann von diesem Motiv unmöglich die Rede sein, während doch diese Objekte in anderer Beziehung und gerade auch in der strengen Festhaltung des Prinzips der Frontalität eine Kunstfertigkeit und eine Sicherheit verraten, die es verbieten, jenes Prinzip einfach auf mangelhafte Übung zurückzuführen. Überblickt man die ganze Reihe dieser Erscheinungen, so wird man vielmehr nicht umhin können, auch hier eine bestimmte Entwicklungsgeschichte der Motive anzunehmen, bei der die Art, wie die später kommenden gewirkt haben, wesentlich durch den Zustand bestimmt werden mußte, den sie als das Ergebnis der vorangegangenen vorfanden.

In der Reihenfolge dieser Motive wird man aber jedenfalls als das primäre dies ansehen können, daß alle primitive Kunst

---

[1]) Julius Lange, Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. 1899, S. XIX.

[2]) Vgl. z. B. A. Michaelis, in A. Springers Handbuch der Kunstgeschichte, 7. Aufl. I, 1904, S. 12.

Erinnerungskunst ist. Auf dieser Stufe bildet der Künstler nicht das nach, was er sieht, sondern das, was er gesehen **hat** und was davon in seinem Gedächtnis zurückgeblieben ist. (Vgl. oben S. 102.) Im Erinnerungsbild stellen wir uns nun den Menschen im allgemeinen in der Frontalstellung vor, weil es die ist, in der wir ihn am häufigsten, und in der wir ihn vor allem dann sehen, wenn wir mit ihm sprechen. In der Frontalansicht sind überdies alle Merkmale, die wir in unserer Erinnerung vorfinden, am vollkommensten vereinigt, die beiden Arme, die beiden Beine, die Rumpf- und Gesichtshälften. Das Tier dagegen erscheint aus ähnlichen zwingenden Gründen in der Profilansicht: denn in ihr sehen wir die Tiere unserer Umgebung in der Regel, wenn sie sich vor unsern Augen bewegen. In ihr ist zudem die Gestalt des Rumpfes und der Beine, wie sie der Erinnerung vorschwebt, am deutlichsten ausgeprägt. Aber noch ein anderer Unterschied besteht in der ursprünglichen Auffassung von Mensch und Tier. Der primitive Künstler, der eine menschliche Gestalt bildet, will meist nur den Menschen als solchen, losgelöst von seinen Beziehungen zu äußern Objekten und von Bewegung und Ruhe, darstellen. Er bildet ihn daher in der abstrakten Symmetrie seiner Körperformen, ohne Leben und ohne Bewegung. Anders verhält er sich von frühe an gegenüber dem Tiere. Bei der Jagd, oder wo er sonst dem Tiere begegnet, sieht er dieses in Bewegung vor sich, und dieser Eindruck veranlaßt ihn um so mehr, es auch in Bewegung abzubilden, als die Profilansicht, namentlich beim Vierfüßer, an sich schon einer bewegten Körperstellung, bei der alle vier Glieder sichtbar sind, den Vorzug gibt. Hauptsächlich da, wo der Mensch in Verbindung mit dem Tiere und gleich ihm in Bewegung und Tätigkeit dargestellt wird, gewinnt daher schon in der frühesten Kunst auch die menschliche Gestalt Leben und Bewegung. Wie darum die Jagd unter den frühen Tätigkeiten des Menschen eine wichtige Stellung einnimmt, so ist sie auch wahrscheinlich der älteste und wirksamste Stoff, an dem sich die Darstellung des bewegten Menschen heranbildet. Aber da auch diese Bilder durchaus Produkte der Erinnerungskunst bleiben, so übt die Gewohnheit, den Menschen in der Frontalstellung zu sehen, noch immer ihre Wirkung. Der Kopf und die Beine erscheinen zwar auf solchen Zeichnungen im Profil, wie das die Vorstellung der Aktion

notwendig mit sich bringt, Rumpf und Arme dagegen in der Vorderansicht, auf den primitiven Bildern der Eskimos und Buschmänner so gut wie auf den reifen Erzeugnissen der assyrischen und ägyptischen Kunst (vgl. Fig. 11 und 19).

Auf dieser höheren Kulturstufe beginnen nun aber zugleich weitere Motive zu den bisherigen hinzuzutreten und diese teilweise in ihrem Sinn zu verändern. Auch da, wo das bewegte Leben der Tiere auf die Darstellung des Menschen Einfluß gewonnen hat, bewahrt das Götterbild noch immer die alten unbeweglichen Formen. Wie der Gott, so sehr er dem Menschen gleichen und so mannigfach er in dessen Leben eingreifen mag, doch über diesem Leben erhaben gedacht wird, so bewahrt sein Bild die starre Ruhe der primitiveren Kunststufe, obgleich das künstlerische Vermögen lange schon über diese hinausgeschritten ist und dies daher auch in der sonstigen Bildung der Gestalten zum Ausdruck bringt. Ähnlich dem Gott verhält sich jedoch der nicht selten selbst unter die Götter erhobene Herrscher. Wie er für gewöhnlich dem Blick der Menge entzogen bleibt, so sieht ihn auch der Künstler, wenn er ihn als Sieger über Feinde, auf der Löwenjagd oder sonst in Aktion denkt, im Erinnerungsbilde stets in der gleichen starren Ruhe, indes Krieger oder wilde Tiere in Leben und Tätigkeit ihm ein gewohnter Anblick sind und ähnlich in seine Darstellungen übergehen. So kommt es, daß, wie besonders die ägyptische Kunst zeigt, die individuelle Charakteristik der Persönlichkeit in der Körperhaltung, ebenso wie auch in der Gesichtsbildung, bei Personen niederen Standes schon weit fortgeschritten sein kann, indes die Herrscher und Könige immer noch in der unbeweglichen, jedes individuellen Ausdrucks entbehrenden typischen Form dargestellt werden. Ohne Zweifel kann diese Unterscheidung von hoch und gering allmählich zur konventionellen Manier geworden sein, durch die der Künstler mit Absicht die höhere Würde andeuten wollte. Aber ursprünglich ist eine solche Absicht sicherlich nicht das wirkende Motiv, sondern die tatsächlich den Herrscher umgebende unnahbare Würde bedingte es, daß sich auch die Phantasie ihn nicht anders als in starrer Ruhe vorstellte. Soll diese Ruhe verschwinden, soll sich die individuelle Charakteristik bis zu den Göttern erheben und hier gerade, wo die Phantasie an keine einzelnen Vorbilder gebunden ist, ihre Vollendung

erreichen, so müssen die Götter selbst nicht bloß in ihrer Gestalt, sondern auch in ihrem Tun und Treiben vermenschlicht, und die Herrscher müssen aus der Verborgenheit unnahbarer orientalischer Despoten in menschliche Nähe gerückt sein. Das ist der große Schritt, den erst die griechische Kunst im Gefolge der Umwälzungen, welche die Kultur und das Leben und mit diesen die Weltanschauung der Griechen erfuhren, getan hat. Bei ihnen hatte aber die epische Poesie zuvor die Phantasie mit den Bildern erfüllt, die erst auf einer weiteren Stufe dann auch die bildende Kunst zu gestalten vermochte. Denn zu der Zeit, da die Homerischen Gesänge entstanden, hatte sich diese noch in den starren typischen Formen einer ungeübten Erinnerungskunst bewegt. Regte das Epos zuerst die Phantasie zur Nachbildung bewegter Gestalten an, so bot nun der Aufschwung des öffentlichen Lebens, der gymnastischen Übungen, Spiele und Wettkämpfe dem beobachtenden Auge des Künstlers die menschliche Gestalt selbst in einer Fülle wechselvoller Stellungen und Bewegungen. Hier brauchte er aber auch nicht mehr bloß nach dem Erinnerungsbild seinen Stoff zu gestalten, sondern wo immer er wollte, bot sich seiner Beobachtung das wirkliche Leben. So erhob sich von selbst und ohne daß es dazu eines besonderen Entschlusses bedurft hätte, die Erinnerungs- zur Nachahmungskunst. Zug für Zug wurde jetzt die menschliche Gestalt in allen Stellungen, die der Künstler ihr nur immer zu geben wünschte, nach lebenden Vorbildern geformt, und, begünstigt durch die Vorteile, die ein willig den künstlerischen Absichten sich fügendes Modell bietet, ließ nun die Darstellung des Menschen die ihr auf der Stufe der Erinnerungskunst überlegene Nachbildung der Tiere weit hinter sich.

f. Der Ausdruck des menschlichen Angesichts.

Mit der Darstellung des Gesamtkörpers hält im ganzen die des menschlichen Angesichts in ihrer Entwicklung gleichen Schritt. Nur tritt hier die Beziehung hinzu, in der, im Gegensatze zum übrigen Körper, menschliche und tierische Gesichtsbildung zueinander stehen. Drängt sich bei dem Körper im ganzen vor allem der Unterschied der menschlichen und der tierischen Form der Anschauung auf, so sind es bei dem Gesicht umgekehrt gewisse Ähnlichkeiten, die hier menschliche und tierische Züge ineinanderfließen lassen. Dieser

Gegensatz spricht sich auch in der primitiven Kunst aus. Wohl treffen wir weitverbreitet die Doppelformen der Tierköpfe auf Menschenleibern, und an beiden Körperteilen kommen zuweilen wiederum Verbindungen der Attribute vor. Aber diese bestehen am Rumpf durchweg nur in einem äußerlichen Nebeneinander, so daß die Bestandteile tierischer und menschlicher Herkunft jedesmal deutlich zu trennen sind: so die angesetzten Flügel, die in Pferde- oder in Schlangenleiber auslaufenden Unterkörper. Dagegen fließen am Gesicht die menschlichen und die tierischen Züge meist so sehr ineinander, daß man in manchen Fällen zweifelhaft sein kann, ob man es mit einem Tier- oder Menschenkopfe zu tun habe. Besonders augenfällig zeigen dies die in den verschiedensten Gegenden der Erde vorkommenden Gesichtsmasken, die ursprünglich wohl in der Regel Bestandteile religiöser Kulte bilden, dann aber allerorten als Schreckmittel verwendet werden, wobei in der Vorstellung, daß sich hinter der Maske ein Dämon verberge, sichtlich jener religiöse Ursprung noch lange nachwirkt, bis schließlich, wenn dieser Bedeutungswandel vollständig abgelaufen ist, die Maske bloß noch dem Zweck scherzhafter Vermummung dient[1]). Sieht man von den auf den früheren Stufen häufig vorkommenden Schädelmasken und von den ähnlich verwendeten Tierköpfen und ihren Nachbildungen ab, bei denen die Form eine vorgefundene ist, so bildet die Herstellung der Gesichtsmasken vielleicht diejenige Abzweigung primitiver bildender Kunst, in der sich die Phantasie in den wildesten Kombinationen ergeht, was zum Teil freilich mit den ursprünglichen Motiven dieser Kunstübung, nicht zum wenigsten aber doch auch damit zusammenhängt, daß eben die menschliche und die tierische Gesichtsbildung in ihren Ähnlichkeiten und Unterschieden das dankbarste Material für die Übungen einer primitiven phantastischen Kunst sind. Da sieht man denn, wie die in Fig. 20 abgebildete Reihe zeigt, alle möglichen Zwischenstufen von der überwiegend tierischen bis zur fratzenhaft entstellten menschlichen und eben dadurch immer auch der

[1]) Typische Beispiele von Masken der Naturvölker bildet ab H. Schurtz, Urgeschichte der Kultur, S. 116 ff. Weitere charakteristische Beispiele siehe bei J. Stevenson, Ethnol. Rep. Washington, VIII, 1891, p. 246. M. C. Stevenson, ebenda XI, 1894, p. 118 ff. E. W. Nelson, XVIII, 1899, p. 393 ff. K. von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens, S. 266 ff.

tierischen sich nähernden Form. Wo alle andern Attribute des Tieres fehlen, da ist es meist noch der weit aufgerissene Mund und das stiere Auge, die an die Bestie erinnern (*D*). Wie uns in diesen Masken der Naturvölker der Übergang von der tierischen zur menschlichen Bildung in den verschiedensten Abstufungen entgegentritt, so hat sich übrigens ein ähnlicher Übergang auch bei den Kulturvölkern geschichtlich vollzogen und hier in die Entstehung einer der wichtigsten unter den darstellenden Künsten, der dramatischen, eingegriffen. Insbesondere bei den Griechen sind so die

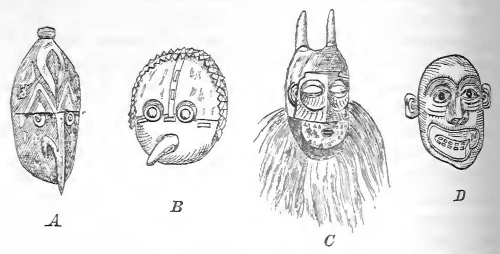


Fig. 20. Gesichtsmasken verschiedener Völker. *A* aus Neuguinea (nach Schurtz), *B* Nordamerika (nach Fewkes), *C* Westafrika (Loangoküste, nach Frobenius), *D* Singhalesisch, einen Krankheitsdämon darstellend (nach Grünwedel).

Tierchöre der alten Komödie sichtlich aus den mit religiösen Kulten zusammenhängenden Tiertänzen hervorgegangen, und die Tiermaske bildet auch hier das Urbild für die mannigfachen Formen komischer Masken, deren wesentlicher Charakter in der Verbindung tierischer und menschlicher Züge besteht [1]).

Die gleichen Motive, die in der Gesichtsmaske solche Kombinationen hervorgebracht haben, sind nun aber naturgemäß auch in dem weiteren Gebiete bildender Kunst wirksam gewesen. Krankheitsdämonen, Rachegeister und andere Schreckgebilde der Phantasie finden ihren adäquaten Ausdruck in Gestalten, die in ihrem Ange-

[1]) Vgl. H. Reich, Der Mimus, Bd. 1, 1903, S. 478, 591. A. Dieterich, Pulcinella, 1897, S. 32 ff. Über Maskentänze vgl. unten III, 4.

sicht die Furcht und den Schrecken spiegeln, den sie verbreiten. Je verzerrter durch den Affekt die Züge des Angesichts werden, um so mehr nähert sich ja auch in der Wirklichkeit die menschliche der tierischen Gesichtsbildung. Der wütende Löwe oder Tiger gleicht dem wutentstellten Menschen um vieles mehr, als wenn beide, Mensch und Tier, in ruhiger Gemütsverfassung einander gegenüberstehen. Das sind Beziehungen, die sich schon einer frühen Stufe bildender Kunst, der es an der Fähigkeit individueller Charakteristik noch völlig mangelt, lebhaft aufdrängen. Nicht die feineren Unterschiede der Gesichtsbildung und des Ausdrucks in ruhiger Gemütslage sind es daher allem Anscheine nach, die zuerst den Anlaß geben, die stereotype Form der frühesten Erinnerungskunst zu verlassen, sondern der Affekt, zu dem vor allem die Vorstellung gefürchteter dämonischer Wesen herausfordert. Dabei wirkt dann außerdem noch die Verwandtschaft mit, die die schreckenerregende Wut und der Schreck selber im physiognomischen Ausdruck besitzen, so daß in ihren äußersten Graden beide tatsächlich kaum zu unterscheiden sind. Je ähnlicher zugleich beidemal der menschliche Ausdruck der tierischen Bildung wird, um so näher liegen nun darum auch hier für eine primitive Kunst die Motive zu einer Ineinsbildung menschlicher und tierischer Formen. Nachdem einmal auf diese Weise die stereotype Bildung des menschlichen Angesichts verlassen ist, bietet aber das wechselvolle Spiel des Gesichtsausdrucks fortwährend neue Motive zu weiteren Abänderungen, und notwendig bewegen sich diese in der Richtung von einer der tierischen noch ähnelnden Fratze zu einer rein menschlichen, nur von dem typischen Gleichmaß abweichenden Form. Deutlich bietet so besonders die griechische Kunst in der Entwicklung gewisser, mit dem Ausdruck gesteigerten Affekts eng verbundener Darstellungen diesen Übergang von einer halbtierischen Grimasse zu einer edeln und sogar idealen menschlichen Form, die dabei doch des charakteristischen Ausdrucks einer bestimmten seelischen Stimmung nicht entbehrt. Ein sprechendes Beispiel ist hier der Gorgonentypus in seinen im Laufe der Zeiten eingetretenen Wandlungen. Die ältesten Formen erinnern noch an die schreckenerregenden Tiermasken der Naturvölker. Sie haben zum Teil ganz den Charakter stilisierter Tierköpfe mit aufgesperrtem Rachen

und heraushängender Zunge (Fig. 21 *A*). Der verbreitetste archaische Typus zeigt dann das Gorgonenhaupt als menschliche, aber immer noch durch die herausgestreckte Zunge und den verzerrten Mund an das wütende Tier erinnernde Form, wobei das Tiermotiv überdies in den das Haupt umgebenden Schlangen nachwirkt (*B*). Davon führen nun allerlei vermittelnde Typen bis zu der älteren



Fig. 21. Entwicklung des Gorgonentypus. *A* Archaisches Gorgoneion auf einem kyrenäischen Gefäß, *B* aus Neandria, *C* edler furchtbarer Typus, vom Henkel eines Bronzeeimers (vom 5. Jahrh.), *D* ruhig schmerzvoller Typus, Medusa Rondanini (Ende des 4. Jahrh.).

Idealform, bei der das ganze Gesicht vollkommen menschlich geworden, die Verzerrung völlig verschwunden, der Mund fest geschlossen ist, und nur noch das starre, furchtbare Auge den Eindruck des Schreckens, und diesen nun gerade durch den Kontrast mit der rein menschlichen Form um so unheimlicher hervorbringt (*C*). Die den Kopf umgebenden Schlangen sind hier verschwunden, und an ihre Stelle ist als der menschliche Ausdruck des Schreckens

das gesträubte Haar getreten. Auf der letzten Stufe endlich erinnern wieder das Haar und die Knoten um Hals und Kinn deutlicher an das Schlangenmotiv. Aber das Angesicht selbst hat schon durch die länglich dreieckige Gesamtform einen noch menschlicheren Typus gewonnen. Vor allem das Auge hat den Ausdruck starren Entsetzens mit dem einer unendlichen Trauer vertauscht (*D*). So hat sich hier die Grimasse allmählich in die ideale Schönheit gewandelt, und Hand in Hand damit ist der Ausdruck des Affekts ermäßigt worden, womit sich dann zugleich eine zunehmende Feinheit der physiognomischen Charakteristik verband[1]). Diese Entwicklung des Gorgonentypus ist nun aber wiederum keine auf die Geschichte der antiken Kunst beschränkte Erscheinung, sondern wie die Affekte des Schreckens, der Furcht, des Schmerzes allgemein menschliche sind, so begegnen uns auch aller Orten verwandte Ausdrucksformen derselben, die nur je nach der Stufe der erreichten Kultur bald mehr dem niederen, bald dem höheren Gorgonentypus sich annähern. Besonders die Masken, nicht minder aber manche Idole, endlich die auf den Mänteln und Teppichen der Zauberpriester angebrachten Gesichter gleichen oft frappant der halbtierischen Gorgonenform. Alle Entwicklungsstufen derselben bietet vor allem die altmexikanische Kunst, wo neben der vornehmlich auf Schilden vorkommenden mit dem geöffneten Munde und den hervorstehenden Hauern auch die edlere, einer Medusa Rondanini sich nähernde Form nicht fehlt[2]).

Dieser Weg der Entwicklung eines charakteristischen menschlichen Ausdrucks aus der tierischen oder halbtierischen Fratze, nahegelegt durch die primitive Verbindung des Menschenleibes mit dem Tierkopf, wie er uns von den Masken und Idolen der Naturvölker an bis zu den höchsten kunstmythologischen Schöpfungen der Griechen begegnet, ist nun wahrscheinlich überall ein wichtiges natürliches Bindemittel zwischen der ursprünglichen, typischen Auffassung des menschlichen Angesichts und der späteren, individuell

---

[1]) Vgl. A. Furtwängler in Roschers Ausführlichem Lexikon der griech. und röm. Mythologie, Bd. 1, Abt. 2, S. 1701 ff.

[2]) Ed. Seler, Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde, Bd. 2, 1904. Niederen Gorgonentypus zeigt die Abbildung S. 592 (Schild), höheren S. 353 (Tongefäß).

charakterisierenden Darstellung gewesen. Bei vielen Naturvölkern, die das Gebiet der primitiven Erinnerungskunst nie überschritten, ist dieser Weg sichtlich der einzige, der überhaupt in gewissen Fällen zu einer Variation der Form geführt hat. Diese beschränkt sich daher in solchen Fällen stets auf den Ausdruck starker Affekte, namentlich der Furcht und des Schreckens. Überall jedoch, wo die Bedingungen der Kultur Berührungen und Mischungen von Völkern mit sehr abweichendem Typus mit sich führten, da ist in der Regel zu jener Wechselbeziehung tierischer und menschlicher Bildung als ein weiteres Motiv noch das der Rassenunterschiede hinzugetreten. Nirgends hat sich dasselbe so deutlich ausgeprägt wie auf ägyptischem Boden, auf dem sich seit alter Zeit schon Menschen sehr verschiedener Abstammung begegneten. Hier treten uns daher Rassen- und Stammeseigenschaften nicht bloß in der Andeutung der Hautfarbe und Körpergröße, wie das schon in den primitiven Zeichnungen der Naturvölker der Fall ist (vgl. Fig. 11, S. 124), sondern auch in zahlreichen feineren physiognomischen Unterschieden entgegen. Diese Charakteristik des Angesichts beginnt in der ägyptischen Kunst, die uns in ihrer frühen Entwicklung am vollständigsten in Denkmälern erhalten ist, bereits zu einer Zeit, wo die Körperhaltung noch durchaus die steife typische Form beibehalten hat. Sie tritt dann aber besonders in der Periode des »mittleren Reichs« (2200—1800 v. Chr.) sowohl an den plastischen Denkmälern der Könige selbst und ihrer Gemahlinnen wie an jenen symbolischen Verherrlichungen ihrer Siege hervor, an denen die Unterwerfung feindlicher Stämme sinnbildlich dadurch dargestellt ist, daß der siegreiche Herrscher die Köpfe der Überwundenen an ihrem Schopfe festhält. Auch das ist wieder ein allgemein menschlicher Zug, zu dem sich daher in weit entfernten Gebieten sprechende Analogien vorfinden. Wo immer sich feindliche Stämme von abweichendem Typus in kriegerischem Zusammenstoß begegnen, da prägt sich die Eigenart eines jeden durch den Kontrast lebhaft der Aufmerksamkeit auf und wirkt so auch auf die bildende Kunst zurück[1]). So

[1]) Einige altmexikanische farbige Siegesbilder von frappanter Ähnlichkeit mit den bekannten ägyptischen (der Sieger den niedergeworfenen Gegner am Schopfe fassend) bildet G. Mallery ab; der Rassentypus ist aber nur durch die verschiedene Hautfarbe angedeutet. (Ethnol. Rep. X, 1893, p. 434 Taf. 29.)

groß ist allerdings anderwärts die Mannigfaltigkeit typischer Unterschiede nirgends wie in Ägypten, das durch seine geographische Lage wie durch seine Geschichte mehr wohl als jemals irgendein anderes Gebiet zur Berührung verschiedener Rassen prädestiniert war. Hier erkennt man daher auch auf den Denkmälern der Kunst deutlich den Juden, Assyrer, Phöniker, Neger, neben ihnen die charakteristische Gesichtsbildung des Ägypters selbst. Mehr und mehr begegnen uns dann aber hier zugleich allmählich neben den Rassenmerkmalen individuelle Züge, in denen sich ein wachsendes Streben nach treuer Charakteristik kundgibt. Verfolgt man diese Zeugnisse bis herab zu der Porträtkunst der alexandrinischen Zeit[1]), so ist diese ganze Entwicklung sichtlich von einem Gesetz fortschreitender Individualisierung beherrscht, indem die typische Form des Angesichts zunächst den gröberen Rassenmerkmalen Rechnung trägt und dann erst allmählich auch die individuellen Züge in sich aufnimmt, bis diese schließlich sogar mehr als jene die Aufmerksamkeit des Künstlers zu fesseln scheinen, so daß nun der Rassentypus nur noch die allgemeine Grundlage für die charakteristische Wiedergabe der Persönlichkeit ist.

Dies schließt dann freilich zugleich starke Wandlungen in der Art der Kunstübung in sich. Der Fortschritt von der uniformen typischen Menschendarstellung zur Unterscheidung der Rassenzüge ist wohl noch innerhalb der Grenzen der reinen Erinnerungskunst möglich. Je individueller dagegen die Charakteristik wird, um so mehr setzt sie eine die künstlerische Arbeit begleitende sorgfältige Beobachtung des Abgebildeten voraus. Selbst die Herrscher und Großen der späteren Zeit müssen dem Künstler gesessen haben, und als weiterhin das Gesichtsrelief der Mumiensärge durch das naturtreue Porträt ersetzt wurde, da wurde dieses natürlich während des Lebens schon angefertigt, um später dem Toten mitgegeben zu werden, wo nun sein Fortleben für um so sicherer verbürgt galt, je ähnlicher ihm jenes für die Ewigkeit bestimmte Bild war. So ist denn wahrscheinlich dieses religiöse Motiv das wirksamste, wenn nicht ursprünglich das allein wirksame gewesen, das hier die Kunst

[1]) Man vergleiche für diese Th. Grafs Gallerie antiker Porträts aus hellenistischer Zeit. 1889.

auf die höhere Stufe der individualisierenden Nachbildung überführte. Bei einem Bilde, das, von Anfang an für ein Grabgewölbe bestimmt, den Augen der Lebenden zumeist entzogen war, konnte ja in der Tat das Streben nach Ähnlichkeit kaum einem andern als diesem Wunsche nach der Fortdauer des Ebenbildes entspringen, in dem der Mensch sein zweites Ich sah. Gerade hierin mochten aber wohl selbst die Könige und die Großen nicht hinter den gewöhnlichen Sterblichen zurückstehen; daher auch bei ihnen das Angesicht früher als der übrige Körper, der noch lange seine stereotype Haltung behielt, individuelle Züge annahm. Noch eine andere Eigenschaft dieser Menschendarstellung könnte man vielleicht versucht sein mit solchen Jenseitshoffnungen in Zusammenhang zu bringen: das ist der stereotype lächelnde Zug, der uns besonders wieder in der plastischen Kunst der Ägypter, aber auch in der assyrischen und griechischen zu einer Zeit, wo das Bild sonst noch ganz der individuellen Charakteristik ermangelt, überall begegnet. (Vgl. auch Fig. 18, S. 141.) Der Mensch, der in der Fortdauer seines Ebenbildes eine Bürgschaft eigener persönlicher Fortdauer sieht, mag ja vielleicht auch aus dem Ausdruck der Heiterkeit, den sein Bild an sich trägt, die Hoffnung einer nie endenden künftigen Glückseligkeit schöpfen. Gleichwohl bleibt es zweifelhaft, ob man diesem Zukunftsmotiv hier eine mitwirkende Bedeutung beimessen darf. Denn der gleiche Zug findet sich, als Übergangssymptom von der typischen zur charakterisierenden Kunst, nicht bloß auf Grabmonumenten, sondern, z. B. bei den assyrischen Reliefs, auch auf den mannigfachsten andern Denkmälern, namentlich solchen der Könige. Als das Hauptmotiv wird man also hier wohl das allgemeinere der Verherrlichung des Abgebildeten ansehen dürfen. Die Tugend des Herrschers, sein segenbringendes Wirken mochte der Künstler durch diesen Freude ausdrückenden und Freude erweckenden Zug andeuten wollen, der dann freilich, nachdem er einmal entdeckt war, immer wieder nachgeahmt und dadurch allmählich ebenso stereotyp wurde wie die übrige Form. Hier aber scheidet sich nun zugleich deutlich die tiefere, barbarische Kunst von den Anfängen der höheren. Für jene bleibt das Mittel der Charakteristik die fratzenhafte Verzerrung des Angesichts, die sich zwar allmählich ermäßigt, immer jedoch die Tendenz erkennen läßt, durch Furcht

und Entsetzen zu wirken. Typische Bilder solch barbarischer Kultur bieten uns Altperu und Altmexiko nebst den ihnen verwandten Gebieten Ozeaniens. Wo hier an Gesichtsurnen und Steinskulpturen eine Abweichung von der völlig ausdruckslosen Gesichtsbildung vorkommt, da tritt uns meist wieder die Fratze entgegen. Jenes Lächeln der Milde, das die altorientalische Kunst frühe schon kennt, scheint diesen Völkern fremd zu sein. Höchstens in jenem Wandel des Ausdrucks von der Furcht zum ruhigen Ernst, für den der Übergang des niederen zu dem höheren Gorgonentypus das typische Beispiel ist, verrät sich bei den altamerikanischen Kulturvölkern bereits der Beginn einer reiferen Kunst. So sind es entgegengesetzte Wege, die, von der ursprünglichen indifferenten Form ausgehend, die charakterisierende Kunst einschlägt. Auf der einen Seite bildet die furchterregende Entstellung, auf der andern der freundliche Ausdruck des Gesichts den ersten Versuch, die stereotype Form durch die Zugabe des Affekts zu beleben. Dabei ist der erste Weg von Anfang der ungleich mannigfaltigere. Es mag sein, daß die wildere auf die mildere Form belebend, und daß umgekehrt diese auf jene ermäßigend eingewirkt hat. Erscheinungen, wie wir sie bei der Entwicklung des Gorgonenhauptes kennen lernten, sprechen dafür, daß, wo sich überhaupt die Kunst zu einer ausdrucksvolleren Nachbildung des menschlichen Angesichts erhob, solche Wechselwirkungen nicht gefehlt haben. Doch konnte freilich auch hier so gut wie dort die Kunst in den einmal gewonnenen Ausdrucksformen erstarren. Gegensätze dieser Art bilden dann wohl die Völker der altamerikanischen Kultur auf der einen und die der altorientalischen auf der andern Seite.

Blicken wir schließlich auf die Gesamtheit dieser Entwicklungen zurück, so begegnet uns überall als das primäre Motiv für den Übergang von der ursprünglich allgemein herrschenden typischen Darstellung des menschlichen Angesichts zu dessen fortschreitender Differenzierung der Kontakt mit stark abweichenden und dabei doch in gewissen allgemeinsten Merkmalen übereinstimmenden Formen. Solange der Gesichtskreis des primitiven Menschen nicht über die Mitglieder der eigenen Horde hinausreicht, hat er keinen Anlaß, das typische Bild zu verlassen, das sich ihm immer und überall wieder einprägt. Erst das Ungewohnte,

Fremdartige reizt ihn zur Nachbildung der sich aufdrängenden Unterschiede. Natürlich muß dabei das Neue zugleich dem gewohnten Urbild verwandt sein, und es muß, wenn es seine Aufmerksamkeit zureichend fesseln soll, der von der primitiven Kunst bevorzugten Menschen- und Tierwelt angehören. Da ist es denn in erster Linie das menschenähnliche Tiergesicht, in zweiter die abweichende menschliche Bildung, die ihn dort zur Übertragung in die menschliche Form, hier zur direkten Nachbildung anregt. Bei den Vermischungen der menschlichen und tierischen Form kommen dann überdies jene primitiven mythologischen Motive hinzu, die in den weitverbreiteten tierköpfigen Menschenformen nachwirken. Dagegen gelangt der Unterschied der Rassenmerkmale aus einem doppelten Grund erst auf einer späteren Stufe zu allgemeinerer Wirkung: erstens, weil hier die Unterschiede immerhin die minder ausgeprägten sind, namentlich soweit es sich nicht bloß um die Verhältnisse von Hautfarbe und Körpergröße handelt; und zweitens, weil vielseitigere Berührungen stammesfremder Völker, die zu Vergleichungen anregen, im allgemeinen erst mit wachsender Kultur an Bedeutung zunehmen. Je geringer die konstanten physiognomischen Unterschiede sind, die sich der Beobachtung aufdrängen, in um so höherem Grade regen sie aber in der natürlichen Wechselwirkung dieser Bedingungen dazu an, nun den intimeren Eigentümlichkeiten der Gesichtsbildung nachzugehen und so diese Beobachtung allmählich von der Rasse auf das Individuum zu übertragen. In allen diesen Fällen bilden die sich aufdrängenden Unterschiede äußere Reize, die mit unwiderstehlicher Gewalt zur unmittelbaren Nachbildung der Formen während ihrer Beobachtung anregen. Damit vollzieht sich der Übergang von der Erinnerungs- zur Nachahmungskunst. Auch dieser Übergang erfolgt demnach so wenig wie irgendeine andere bedeutsamere Umwälzung in der Geschichte des geistigen Lebens bloß aus einem spontanen inneren Entschluß oder aus dem allgemeinen Wunsche heraus, es besser machen zu wollen als die Vorgänger. Vielmehr bleibt der Mensch in der Kunst wie im Leben an dem Überkommenen mit sklavischer Treue haften, solange ihn nicht neue Bedingungen weiterzuschreiten zwingen. Wie jede einzelne Sinneswahrnehmung zu ihrer Entstehung eines äußeren Reizes bedarf, so auch jeder Fortschritt des Wollens und Könnens.

Dieser äußere Reiz besteht aber hier in den Unterschieden der Form, die sich zuerst in ihren stärksten Graden, wo sie leicht noch in der Erinnerung festhaften, dann auch mehr und mehr in ihren feineren Abstufungen der Beobachtung aufdrängen und so schließlich die Nachbildung der Form zu einer Aufgabe machen, die eine fortgesetzte Vergleichung während ihrer Ausführung fordert.

3. Die Entwicklung der Zierkunst.

a. Der direkte Körperschmuck: Bemalung und Tätowierung.

Zwei Erscheinungen lehrt uns die Urgeschichte der Kultur kennen, die für den Ursprung einer primitiven Zierkunst vor andern bezeichnend sind. Die eine besteht in der Freude an der Farbe, die dem Naturmenschen überall eigen ist, und die zugleich mit der Bevorzugung bestimmter Farben verbunden zu sein pflegt; die andere in dem Triebe, den eigenen Körper zu schmücken, einem Trieb, der, wo irgend die Naturbedingungen es gestatten, in einem direkten, nicht erst durch die Kleidung vermittelten Körperschmuck seine Befriedigung sucht. Indem der Mensch diesen Motiven folgt, bewährt er in der Farbenfreude und in den Schmuckmitteln, die er wählt, offenbar einen primitiven ästhetischen Sinn, während der Wert, den er dem Schmuck des eigenen Körpers beilegt, zunächst in dem Streben nach Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit seine Quelle hat. Indem aber die Umgebung diesem Streben je nach der Stellung, die der einzelne in der Gesellschaft einnimmt, Schranken auferlegt und für dasselbe gewisse Normen ausbildet, wird der direkte Körperschmuck zu einem Gebiet ästhetischer Betätigung, das von Brauch und Sitte, und mit diesen in letzter Instanz von bestimmten sozialen und religiösen Motiven abhängt. Infolge der Ursprünglichkeit dieser Motive ist die Zierkunst in der Anwendung auf den menschlichen Körper nicht nur eine der frühesten Betätigungen der künstlerischen Phantasie überhaupt, sondern sie ist im allgemeinen zugleich diejenige, deren reichste Entwicklung einer verhältnismäßig primitiven Kulturstufe angehört.

Unter den Mitteln, die dem direkten Körperschmuck dienen, ist die Farbe das augenfälligste, das zugleich am wenigsten technische Vorbereitungen fordert; denn die in der Natur sich vorfindenden

erdigen Farbstoffe bieten unmittelbar die Möglichkeit, die Haut an den Stellen, an denen sie bloßliegt, zu bemalen. Darum ist die Färbung des Angesichts und der Hände am weitesten verbreitet. Bei dem ganz oder großenteils unbekleidet gehenden Wilden gesellt sich dazu noch die Bemalung anderer Teile oder des ganzen Körpers. Dabei werden auffallende Färbungen und besonders solche, die sich durch einen stark erregenden Gefühlston auszeichnen, vor andern bevorzugt. Demzufolge sind das Weiß, das durch seinen Kontrast zu der natürlichen dunkeln Hautfarbe ins Auge fällt, und das Rot die beiden auf primitiven Stufen durchgehends bevorzugten Farben. Neben dem Weiß, das bei vielen dunkelfarbigen Naturvölkern die von der Sitte vorgeschriebene Trauerfarbe ist, kommt in geringerer Verbreitung das Schwarz, zum Teil gerade bei Stämmen, die, wie die Australier und Negervölker, von Natur schon schwarz sind, zur Verwendung, offenbar um diese natürliche Farbe selbst oder auch um die daneben in Flecken oder Strichen gebrauchte Weißbemalung zu heben. Bei dem Rot dagegen ist es wohl die spezifische Qualität der Farbe selbst, ihre stark erregende Wirkung, der bekanntlich schon manche Tiere unterworfen sind, die es für den primitiven Menschen über jede andere Farbe stellt. Man hat zuweilen den Grund dieser Bevorzugung in der roten Farbe des Blutes gesehen. Aber wenn auch in der unter kriegerischen Naturvölkern verbreiteten Sitte, beim Auszug zum Kampfe sich stärker als gewöhnlich rot zu bemalen, eine Mitwirkung dieses Motivs zu erkennen ist, so ist es doch selbst in solchen Fällen schwerlich das einzige. Dafür spricht schon, daß auch bei andern, feierlichen und besonders bei freudigen Anlässen, die mit Kampf und Blutvergießen nichts zu tun haben, die Farbe stärker aufgetragen wird. Ein Mehr oder Minder von Bemalung ist eben für den Wilden dem Unterschied von Festtags- und Alltagsgewand äquivalent. Auch genießt nächst dem Rot zuweilen das reine Gelb einen ähnlichen Vorzug. Besonders aber tritt, sobald nur erst reichere Färbemittel zu Gebote stehen, die Neigung hervor, verschiedene Farben nebeneinander oder durch Anbringung von Farbenstreifen auf andersfarbigem Grunde wirksam zu kombinieren, ein Farbenschmuck, der dann auch auf die Bekleidung, auf Waffen und Geräte und besonders auf Gegenstände des Kultus übertragen wird,

und zu dem bei vielen Naturvölkern das als Haarzierde beliebte bunte Gefieder von Vögeln, verhältnismäßig seltener ein Schmuck aus Tierhaaren oder Pflanzenblättern hinzukommt.

Wie in andern Fällen frühester Betätigung ästhetischer Triebe, so pflegt nun vor allem hier, wo diese Triebe ganz und gar den Menschen selbst zu ihrem Objekt haben, ursprünglich eine Mischung sozialer und religiöser Motive wirksam zu sein. Die soziale Bedeutung des Körperschmuckes tritt darin hervor, daß er in seinen Gradabstufungen als Stammes- oder Standeszeichen dient. Die religiöse Bedeutung äußert sich darin, daß neben dem Häuptling vor allen der Medizinmann, der Zauberpriester, durch phantastische Bemalung sich auszeichnet. Nicht selten bildet außerdem die Bemalung einen Bestandteil kultischer Handlungen, z. B. bei der Mannbarkeitserklärung der Jünglinge, oder sie dient in ihren verschiedenen Formen und Färbungen als Abzeichen gewisser Kultgenossenschaften [1]).

Ursprünglich ist es daher wohl niemals das Schmuckbedürfnis allein, das diese Erscheinungen hervorbringt, und namentlich sind deren besondere Gestaltungen überall erst von weiteren, der sozialen Ordnung und dem religiösen Kultus angehörenden Ursachen abhängig. Wie noch innerhalb einer weit fortgeschrittenen Kultur der Herrscher und der Priester durch Farbe und Form des Gewandes sich auszeichnen oder doch bei besonderen Gelegenheiten, wo Stellung und Beruf dies verlangen, ihrer nicht entraten können, so sind schon bei der primitiven Bemalung des Körpers diese beiden Motive maßgebend. Selbst die Bevorzugung der roten Farbe hat sich hier im Herrscher- wie im Priestergewand bis in die römische Zeit, ja in besonderen Fällen bis zum heutigen Tag erhalten, obgleich das Christentum namentlich im Priestergewand dem Weiß und Schwarz den Vorrang gelassen und in der Tracht der Kirchenfürsten

[1]) Über hierher gehörige Sitten der Australier vgl. A. W. Howitt, The native Tribes of South-East Australia, 1904, p. 538 ff., sowie Gerland in Waitz' Anthropologie nach älteren Berichten, VI, S. 738 ff. Interessante Beispiele von Bemalungen als Zeichen der Zugehörigkeit zu Kultgesellschaften M. C. Stevenson, Report of the Bureau of Ethnology, Washington, VIII, 1894, p. 69 ff. (Taf. X und XXIV). Über die Bevorzugung von Rot, Weiß und in zweiter Linie Gelb und Schwarz in der Körperbemalung vgl. außerdem die Zusammenstellung von Ernst Grosse, Anfänge der Kunst, 1894, S. 51 ff.

zwar das Rot nicht gänzlich verbannt, aber für den gewöhnlichen Gebrauch zum Violett ermäßigt hat. Durch alle diese spezielleren Motive und ihre Wandlungen hindurch bleibt jedoch das herrschende Grundmotiv das der Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit, das sich dann nur jeweils gewissen Normen der Sitte oder des Kultus unterordnet. Eben dadurch kann es nun aber auch kommen, daß solche sekundäre soziale und religiöse Motive im Laufe der Zeit wieder verloren gehen, und daß dann der Schmuck entweder als unverstandener Brauch oder als kosmetisches Mittel, das der Willkür des einzelnen überlassen ist, zurückbleibt.

Wo die Bemalung, wie dies in den meisten Fällen geschieht, nicht ganze Körperflächen gleichmäßig trifft, sondern in einzelnen Strichen oder bandförmigen Streifen besteht, da hat sich nun, wie man vermuten darf, ursprünglich als ein Verfahren dauernder Fixierung die Tätowierung entwickelt. Hierfür spricht besonders noch der Umstand, daß sie gerade in ihren primitiven Formen durchaus die einfache Bemalung zu ihrem Vorbild zu haben scheint. Ihre ursprünglichste Form ist nämlich offenbar die der einfachen Narbentätowierung, wie sie bei den Australiern und bei manchen melanesischen und afrikanischen Negerstämmen geübt wird. Je dunkelfarbiger die Haut ist, um so mehr hebt sich hier das helle Narbengewebe als Äquivalent einer dauernden weißen Bemalung hervor. Bei den hellerfarbigen Stämmen, wie bei den Polynesiern und den Völkern des amerikanischen Westens, führt dann dasselbe Prinzip des Kontrastes zu jener Kombination von Narbenbildung und Bemalung, in der erst die eigentliche, kunstmäßige Tätowierung besteht. Auch sie zerfällt wieder in eine einfachere und in eine verwickeltere Form: in die Schnitt- und die Stichtätowierung. Von ihnen lehnt sich die erstere unmittelbar an die einfache Narbentätowierung an, von der sie sich nur durch die Eintragung von Farbe in die Schnittwunden unterscheidet. Bei der Stichtätowierung, der vollendetsten, mit besonderer Virtuosität in Polynesien geübten Methode, wird schließlich die in den vorigen Fällen nicht zu vermeidende wulstige Narbenbildung dadurch verhütet, daß die Linien der Zeichnungen aus einer Menge feiner Stiche zusammengesetzt sind, in die dann der Farbstoff eingetragen wird.

Abgesehen von diesen verschiedenen Stufen der Technik, zwischen denen übrigens auch Übergänge vorkommen, sondern sich nun die durch die Tätowierung hervorgebrachten Zeichnungen deutlich in zwei wesentlich verschiedene Typen, die wir als den Typus der markierenden und als den der symbolisierenden Zeichnung unterscheiden können. Davon schließt sich die erstere noch unmittelbar an die Bemalung an. Auch diese besteht vielfach, namentlich da, wo sie auf das Angesicht beschränkt ist, in der starken Markierung bestimmter Linien durch farbige Striche. Die markierende Tätowierung ist nun im allgemeinen nichts anderes als die Fixierung einer solchen markierenden Strichbemalung. Es sind daher auch vorzugsweise die kunstloseren Formen der Narbentätowierung, die hierher gehören. Das Wesen derselben, das besonders, wo sie in ihren einfachen und ungemischten Formen auftritt, unmittelbar in die Augen fällt, besteht darin, daß Linien, die am Körper selbst vorgebildet sind, stärker markiert und dann über dieses ihnen durch die Natur vorgezeichnete Gebiet willkürlich ausgedehnt werden, wodurch sich die zunächst bewirkte Verstärkung des physiognomischen Ausdrucks mehr und mehr ins Fratzenhafte steigert. So gleicht die in Fig. 22 wiedergegebene Narbentätowierung eines Loangonegers in ihrer Linienführung im wesentlichen durchaus den Gesichtsbemalungen, wie man sie besonders als Abzeichen religiöser Kultgenossenschaften auch bei amerikanischen Stämmen antrifft. Höchstens schließt sie sich noch etwas enger als die meist einer freieren Bewegung überlassene Bemalung an vorgezeichnete Linien des Angesichts an. Dies sind hier augenscheinlich die durch tiefe Narben stark markierten Stirnfalten, die dann willkürlich als feinere Linien über den Nasenrücken und rechts und links von diesem auf die Wangen fortgesetzt werden[1]).



Fig. 22. Markierende Tätowierung eines Loangonegers, nach Falkenstein.

[1]) J. Falkenstein, Die Loangoexpedition, Reisewerk von Güßfeldt, Falkenstein

Zu dieser markierenden Tätowierung bildet den Gegensatz die rein symbolisierende Tätowierung. Sie behandelt die Haut lediglich als ein Material, analog wie den Sand oder die Felswand, die unter andern Umständen zu Zeichnungen benutzt werden. Nur daß hier den räumlichen Dimensionen der Zeichnung durch die Raumverhältnisse der Hautteile Schranken gezogen und bestimmte Richtungen angewiesen sind, während überdies die unmittelbar gegebene Beziehung auf die eigene Person dem Inhalt der Zeichnungen von vornherein ein besonderes Gepräge verleiht. Dies und nichts anderes, woran man etwa noch bei dem Wort denken könnte, soll hier durch den Ausdruck »symbolisierend« angedeutet werden. Die symbolisierende Tätowierung will demnach nicht den sie tragenden Menschen selbst in gewissen markanten und übertriebenen Zügen charakterisieren, sondern sie gibt ihm der Außenwelt entnommene Symbole mit, vor allem Tiergestalten, die nun aber gleichfalls wieder übertrieben, kombiniert und dadurch zuweilen in ihrer ursprünglichen Bedeutung unkenntlich gemacht werden. Maßgebend ist dabei in der Regel außerdem noch die Anpassung an die Form des Körperteils, der die Tätowierung trägt. Wenn die markierende Tätowierung an die Bemalung des eigenen Körpers, so erinnert daher diese mehr an die phantastischen, meist ebenfalls Motive aus der Umgebung, besonders der Tierwelt, verwendenden Masken

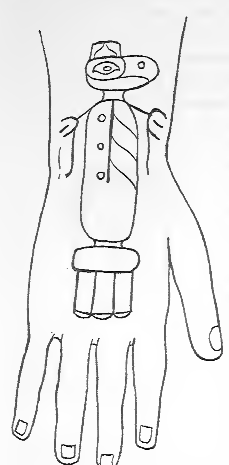


Fig. 23. Symbolisierende Tätowierung von einem Haida-Indianer, nach Garrick Mallery.

und Pechuël-Lösche, 2. Abt. 1879, S. 38. Man vgl. damit z. B. die Strichbemalungen der Medizinmänner bei den Odschibwä-Indianern, nach W. J. Hoffmann, Ethnol. Report, Washington, VII, 1891, Taf. VI u. VII.

und an die sonstigen äußeren Schmuckgegenstände, wie sie als Ausstattungen von Kultzeremonien weitverbreitet vorkommen. Die Fig. 23 zeigt eine einfachere Tätowierung dieser Art. Sie stellt einen auf Vorderarm und Handrücken eintätowierten Vogel dar. Diesem Bilde ist durchaus nichts Heterogenes, nichts etwa, was an die eigene Zeichnung des Körperteils erinnerte, beigemengt. Der Einfluß des letzteren macht sich aber darin geltend, daß die Vogelform in einer Weise stilisiert ist, die sichtlich durch die Formbeschaffenheit der Teile wesentlich bedingt wird. So sind die oben rechts und links abgehenden Flügel, für die kein Raum blieb, nur angedeutet, und der Körper des Vogels ist entlang dem Vorderarm in die Länge gestreckt, wogegen sich das Gefieder des Schweifs wieder, dem Rücken der Hand folgend, in die Breite ausdehnt. Dazu kommt endlich, daß die bilaterale Symmetrie des menschlichen Körpers mit dem Wohlgefallen, das sie erweckt, auch auf diese Zeichnungen herüberwirkt, und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß je zwei symmetrische Hautstellen beider Seiten gleiche Tätowierungsmale empfangen, sondern indem die einzelne Zeichnung selbst schon bilateral symmetrisch angelegt wird, wozu es ja bei dem Tierbild, das selbst bilateral symmetrisch zu sein pflegt, nur einer Hervorhebung dieser Eigenschaft bedarf. Aber da sich nun doch einzelne Teile, wie der Kopf, der, gemäß der allgemeinen Regel der primitiven Kunst, in der Seitenansicht abgebildet wird, der vollkommenen Symmetrie nicht fügen, so liegt hierin wiederum ein Motiv zur Steigerung solcher Wirkungen durch die Darstellung vollkommen symmetrischer Doppelgestalten. Diese, zu denen sich nun keine natürlichen Vorbilder mehr finden, gestatten dann um so mehr, durch weiter und weiter getriebene Stilisierung jene Regelmäßigkeit noch energischer zu betonen. Auf solche Weise ist sichtlich die in Fig. 24 wiedergegebene Tätowierung aus der einfacheren der Fig. 23 durch Verdoppelung der

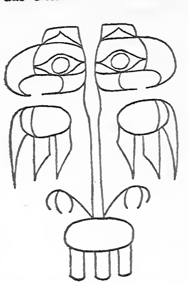


Fig. 24. Symmetrisch ausgeführte Tätowierung eines Haida-Indianers, nach Mallery.

Vogelgestalt hervorgegangen. Was in dieser schon symmetrisch war, ist es auch hier geblieben: so der Körper und Schweif. Aber der Kopf ist doppelt angelegt, nach rechts und links gekehrt. Dazu sind unmittelbar unter ihm die beiden Flügel, für die durch diese Ausgestaltung des Kopfes mehr Platz gewonnen wurde, breiter und wiederum in Analogie zu dem Schweif dreiteilig gebildet. Ergänzend haben jetzt unter ihnen die ebenfalls dreiteiligen Füße Platz gefunden, indes der Körper stark verschmälert worden ist. Die Urform selbst ist aber durch alle diese Momente so sehr verändert, daß man, wenn die beiden Augen nicht immer noch den Vogelkopf charakterisierten, in dem Ganzen ebensogut ein ursprünglich vegetabilisches oder ein ganz phantastisches Ornament sehen könnte[1]).

So weit nun überhaupt die symbolisierende Tätowierung auf die Naturformen, von denen sie ausgegangen ist, zurückverfolgt werden kann, scheinen diese durchaus nur animalischen Ursprungs zu sein. Das ist schon nach der Stellung, die das Tier in der primitiven Kunst überhaupt einnimmt, begreiflich genug. (Vgl. oben S. 104, 131.) Vollends aber diese Tätowierungen sind ursprünglich, wie wir sehen werden, durchweg »Totemzeichen«: das abgebildete Tier gilt oder hat mindestens bei der Entstehung der Tätowierung als der Stammvater und zugleich als der Schutzdämon des Geschlechts gegolten, dem sein Träger angehört[2]). Darum sind wohl, soweit die Tätowierung reicht, vegetabilische Ornamente nirgends zu finden, sondern diese ganze Kunst primitiver Kosmetik bewegt sich zwischen den Formen der markierenden und symbolisierenden Zeichnung, zugleich mit der Beschränkung, daß die letztere ausschließlich Tiermotive oder aus ihnen hervorgegangene, aber in ihrer ursprünglichen Bedeutung unkenntlich gewordene stilisierte Formen verwertet. Indem die letzteren hierbei eine immer größere symmetrische Regelmäßigkeit annehmen, der alle Teile, die sich ihr nicht fügen, allmählich geopfert werden, können so je nach Umständen die resultierenden Zeichnungen bald pflanzliche Ornamente imitieren, bald geome-

---

[1]) Garrick Mallery, Picture-writing of the American-Indians, Ethnol. Report, Washington, X, 1893, p. 396 ff.

[2]) Vgl. unten Kap. IV.

trischen Figuren sich annähern oder ganz in diese übergehen. Diese Entwicklung wird besonders noch durch einen Umstand begünstigt, der sich wahrscheinlich bei allen komplizierteren Tätowierungen geltend macht, nämlich durch die eintretenden Verbindungen der beiden Formen, der markierenden und der symbolisierenden. Wahrscheinlich gehören hierher namentlich die komplizierten Tätowierungssysteme mancher polynesischer Stämme und der neuseeländischen Maoris, von denen im Laufe des 18. Jahrhunderts Cook und andere englische und französische Weltreisende, sowie zu Anfang des 19. Jahrhunderts von Langsdorff Abbildungen mitbrachten, die aber gegenwärtig mehr und mehr im Verschwinden begriffen sind[1]). Betrachtet man diese aus ethnologischen Bilderwerken genugsam bekannten Zeichnungen, so scheinen sie sich durchweg in jene zweierlei Linienführungen zu zerlegen. Bald tritt, wie besonders in dem halb in Strich-, halb in Stichform ausgeführten Gesichtsschmuck der Maori, die markierende, an die physiognomischen Richtlinien sich anschließende Form stärker hervor, bald überwiegen symbolische Zeichen, wie bei den Polynesiern, besonders bei den durch ihre reiche Körperornamentik ausgezeichneten Markesanern. Zugleich scheint hier die Verbindung beider Formen den Übergang in geometrisch regelmäßige Figuren begünstigt und damit dann freilich auch zum Unkenntlichwerden der ursprünglichen Bedeutung beigetragen zu haben. Was man aus diesen zierlich aneinandergereihten Zickzacklinien, konzentrischen Kreisen, Rechtecken, Spiralen usw. in der Regel wohl noch am ehesten von ursprünglich tierischen Formen herauslesen kann, das ist das Auge, das hier, wie in zahlreichen Ornamenten der Keramik, oft noch stehen geblieben ist, wo alle andern Erinnerungen an organische Formen verschwunden sind.

Unter den Eingeborenen selbst hatte sich, als die ersten Europäer mit diesem Körperschmucke bekannt wurden, die Tradition ihrer Deutung und speziell die Beziehung auf heilige Tiere, die als Schutzgeister verehrt wurden, noch teilweise erhalten. Heute ist die Erinnerung daran wenigstens bei den Polynesiern und Neusee-

---

[1]) G. H. von Langsdorff, Bemerkungen auf einer Reise um die Welt 1803 bis 1807.

ländern erloschen. Immerhin läßt sich kaum zweifeln, daß es sich auch hier dereinst um eine wesentlich symbolische Ornamentik gehandelt hat, die ursprünglich wohl als Schutz gegen feindliche dämonische Mächte gedacht wurde, dann aber vielfach frühe schon dieser Bedeutung verlustig gegangen war und, analog der Bemalung, bloß noch dem Schmuckbedürfnis diente. Zweifelhafter könnte man in dieser Beziehung bei der rein markierenden Tätowierung sein, wie sie z. B. bei manchen Negerstämmen ohne alle Beimischung symbolischer Zeichnungen vorkommt. Dennoch spricht die Differenzierung nach Standesunterschieden sowie die hier, ebenso wie in Australien, meist an die Mannbarkeit der Jünglinge geknüpfte und mit einer Art von religiöser Feier verbundene Ausführung der Operation für eine analoge Bedeutung. Das psychologische Motiv wird man aber in diesem Falle gerade in der starken Markierung, Übertreibung und Verzerrung der Züge namentlich des Angesichts, auf das sich diese Tätowierung mehr als die andere zu beschränken pflegt, erblicken dürfen. Und wenn diese Entstellungen schließlich nicht bloß als Zauber-, sondern auch als Schmuckmittel gelten und endlich als solche allein zurückgeblieben sind, so darf man hier vor allem unser eigenes ästhetisches Gefühl nicht auf den Naturmenschen übertragen. An der Tätowierung des Maori oder des ehemaligen Markesasinsulaners können schließlich auch wir noch ein gewisses Wohlgefallen empfinden. Hier ist eben die geometrische Regelmäßigkeit, die aus der fortschreitenden Stilisierung hervorging, ein ästhetisches Moment, das vom Wandel der Zeiten wenig berührt wird. Aber es gibt andere ästhetische Faktoren, die dieses Vorzugs der Konstanz nicht teilhaftig sind, und deren Wirkung darum doch für eine gewisse Stufe unbestreitbar ist. Dahin gehört für den Naturmenschen alles, was seine Persönlichkeit durch die starke Hervorhebung charakteristischer Züge eindrucksvoll und, wo eine Steigerung dieser Wirkung gewünscht wird, furchtbar erscheinen läßt. Eindrucksvoll und furchtbar zu sein, ist vor allem für den Krieger erstrebenswert und darum schön. Im Dienste dieser Idee der Steigerung des Eindrucks seiner Persönlichkeit verstärkt der primitive Mensch durch die markierende Tätowierung zunächst gewisse Züge seines Angesichts, und er steigert dann deren Wirkung wo-

möglich noch dadurch, daß er sie, zugleich von dem Sinn für Symmetrie geleitet, auf Teile fortsetzt, die sie an sich nicht besitzen.

Damit rückt diese Form der Tätowierung auf dieselbe Linie mit andern Formen des direkten Körperschmucks, bei denen der Mensch äußere Hilfsmittel herbeizieht, um dem Eindruck seiner Gestalt mehr Nachdruck zu geben, und die dann wiederum in das Gebiet des Schmucks der Kleidung und ihrer Annexe, wie Masken, phantastisch aufgeputzte Waffen und Schilde, hinüberspielen. Soweit solche Attribute noch dem direkten Körperschmuck angehören, wie die Nasenringe und Nasenstäbe, die Ohrgehänge und Lippenpflöcke, die Haarfrisuren und endlich selbst die in gewissen Regionen dereinst geübten Schädeldeformationen, bewegen sie sich alle mit der markierenden Tätowierung insofern auf gleicher Linie, als sie bestimmte, dem natürlichen Typus bereits eigene Formen zu steigern suchen. Schwerlich würde es dem glatt und spärlich behaarten Mongolen beikommen, sich durch die Turmfrisur des Papua auszeichnen, oder dem verhältnismäßig orthognath gebildeten zentralen Polynesier sich einen Lippenpflok gleich dem Botokuden beilegen zu wollen. Überall sucht der Naturmensch seine Eigenschaften in den Richtungen zu steigern, die sie an und für sich schon besitzen, oder solche Teile durch besondere künstliche Attribute und Umformungen hervorzuheben, die ihm, wie die Nase, die Ohren, der Mund und die Zähne, als charakteristische Bildungen erscheinen. Eben darum stehen nun aber auch alle diese Formen unter wandelbareren Bedingungen als die äußeren Erzeugnisse menschlicher Kunsttätigkeit. Während diese aus den dürftigen Anfängen des Naturzustandes in die Kultur hinübergenommen werden, um damit zugleich vollkommeneren und mannigfaltigeren Entwicklungen entgegenzugehen, verschwinden die Bemalung, die Tätowierung, der künstliche Nasen-, Ohren- und Lippenschmuck bald bis auf spärliche Reste, die dann entweder einer noch reiferen Kulturstufe zum Opfer fallen oder aber auch gelegentlich als spätere Rückbildungen wiederkehren, wie die Allongeperücken des 17., der männliche Zopf und die Schönheitspflästerchen des 18. Jahrhunderts, oder in anderer Weise die als Erzeugnisse beschäftigungsloser Stunden geübten Tätowierungen der Matrosen, der Verbrecher und Prostituierten.

So ist der direkte Körperschmuck rückläufig in seiner Entwick-

lung. Er gehört der Vergangenheit an. Seine Formen, vor allem die Bemalung und Tätowierung, sind spezifische Formen primitiver Kunst. Auch das hängt aber wieder damit zusammen, daß diese Kunst des eigenen Körperschmucks vielleicht mehr als irgendeine andere in der Weltanschauung des Naturmenschen ihre Wurzeln hat. Dies zeigt sich vor allem an den beiden Formen der Tätowierung. Jede von ihnen repräsentiert die ursprüngliche Tendenz dieser kosmetischen Kunst von einer andern Seite aus. Beide stimmen aber darin zusammen, daß die Tätowierungszeichen Schutz- und Schmuckmittel zugleich sind. Als Schutzmittel sollen sie den Naturmenschen nicht, wie die Kleidung, vor den Unbilden des Wetters, sondern sie sollen ihn vor den Dämonen und dem Zauber böswilliger Feinde schützen. Amulett und Talisman sind, wie wir später sehen werden, die steten Begleiter einer primitiven Kultur. Denn sie sind von dem Zauberglauben, von dem diese erfüllt ist, ebenso unzertrennlich wie die Waffe und der Schild von dem blutigen Kampfe; und in Wahrheit spielt dieser stille Kampf gegen den Zauber, der den Naturmenschen in Krankheit, Tod und sonstigem Mißgeschick überall umgibt, eine nicht geringere Rolle in seinem Leben wie der Kampf mit feindlichen Stämmen. Die Zeichen der Bemalung und Tätowierung besitzen aber durchaus die Bedeutung der Amulette und Talismane, und ihr Wert besteht ursprünglich wohl nicht zum kleinsten Teile darin, daß sie den Menschen immer begleiten und ihm durch keine äußere Gewalt entrissen werden können. Die beiden Formen der Tätowierung entsprechen hier zugleich den beiderlei Hilfsmitteln, über die der primitive Mensch verfügt, um in Zauber und Gegenzauber den Mächten zu begegnen, von denen er sich gefährdet glaubt. Bei der symbolisierenden Tätowierung stellt er sich unter den Schutz der Geister und Dämonen, deren symbolische Zeichen er an seinem Leibe trägt. Bei der markierenden sucht er durch die Macht seiner eigenen Seele nach außen zu wirken, nicht anders, als wie auch andere Betätigungen des Ausdrucks, z. B. der Blick oder die drohende Miene des Angesichts, da sie das Gefühl der Furcht erregen, nach dem Glauben des Naturmenschen unmittelbar furchtbare Zauberwirkungen hervorbringen. Die markierenden Linien des Angesichts wollen nur diese natürliche Macht der Mimik verstärken und dauernd ihrem Träger

verfügbar machen. Nicht etwa durch einen Schein furchterregenden Aussehens will daher der Naturmensch wirken, wenn er sich mit übertreibenden physiognomischen Merkmalen versieht, sondern der schreckenerregende Ausdruck besitzt für ihn die Macht, das Übel selbst zu erzeugen, das den Schrecken im Gefolge hat. Das sind natürliche Assoziationen, die uns innerhalb der Vorstellungswelt der primitiven Mythologie immer wieder begegnen, und die nur durch die erziehenden Wirkungen der Kultur allmählich gelöst werden. Mit dieser Lösung verschwinden nun aber auch die Grundmotive, aus denen jene primitive Kunst ursprünglich hervorgewachsen war. Indem das begleitende Motiv des Schmucks und des Wohlgefallens an Farben und Formen allmählich andere und vielgestaltigere Mittel der Befriedigung des ästhetischen Triebes findet, erlischt so endlich die primitive Kunst des direkten Körperschmucks gänzlich, allerdings nicht, ohne in andern Erzeugnissen der Kunst nachzuwirken, die nun an ihre Stelle treten.

b. Die Keramik und der Ursprung der Ornamente.

Betrachtet man, wozu in dem Vorangegangenen eine gewisse Aufforderung zu liegen scheint, die gesamte Kunstbetätigung des Menschen unter dem psychologischen Gesichtspunkt, daß entweder der Mensch selbst oder äußere, ihm gegenübertretende Objekte jene Betätigung herausfordern, scheidet man also, um es kurz auszudrücken, die Künste in subjektive und objektive, so fällt natürlich das Schwergewicht der Kunstentwicklung auf die objektive Seite, die von vornherein nicht nur durch die Mannigfaltigkeit des Materials, über das hier die künstlerische Tätigkeit verfügt, sondern auch durch die sehr viel größere Vielgestaltigkeit ihrer Zwecke voransteht. Innerhalb der Mannigfaltigkeit der objektiven Künste bieten nun aber wiederum nicht jene ein volleres und umfassenderes Bild der Entwicklung der Phantasie, die rein ideellen Zwecken oder etwa gar der bloßen ästhetischen Befriedigung ohne äußeren Zweck dienen, sondern umgekehrt diejenigen, die mit dem Leben und seinen Bedürfnissen so innig verwachsen sind, daß sie schon zu den frühesten Äußerungen des künstlerischen Triebes hinaufreichen, und doch auf der höchsten Stufe der ästhetischen Kultur nicht verschwinden, sondern fortan neue Motive in sich aufnehmen.

Eine ausgezeichnete Stellung unter diesen dem täglichen Leben dienenden Künsten nimmt hier die künstlerische Gestaltung und Ausschmückung der Töpfe und Gefäße ein. In ihnen bewahrt und bereitet der Mensch von frühe an sein Getränk und seine Nahrung. Sie weiht er dann als Opferschalen und Opferkrüge dem religiösen Kultus. In ihnen sammelt er die Asche seiner Toten. Sie bringt er feierlich als Zeichen friedlicher Aufnahme dem Gast entgegen, und schließlich stellt er sie auf Simse und Kamine, um sein Haus zu schmücken. Indem die Keramik hierbei jeweils den Impulsen folgt, die der gesamte Kunstcharakter der Zeiten auf sie ausübt, reflektieren sich in ihren Bildungen alle andern Künste: Architektur und Plastik, Malerei und zeichnende Kunst; und indem sie zugleich durch die Leichtigkeit und Menge ihrer Produktion die Kunst mit dem Handwerk verbindet, geben ihre Werke im ganzen ein treueres Bild der allgemeinen ästhetischen Richtungen, als die der großen Kunst, bei denen die Genialität einzelner Künstler eine größere Rolle spielt. Eben darum offenbart sich aber auch in dieser, dem Dienst des täglichen Lebens niemals entwachsenden und doch fortan über ihn hinausstrebenden Kleinkunst in besonderem Maße das sozusagen naturgesetzliche psychologische Werden und Wachsen der künstlerischen Phantasie, ihre Abhängigkeit von äußeren Bedingungen und von inneren Motiven, die, indem sie jener das Material für ihre Gebilde liefern, sie zugleich antreiben, in dieses Material alles hineinzuarbeiten, was aus sonstiger Kunstanschauung und was aus Mythus und Dichtung ihr zufließt.

Die ursprünglichen Vorbilder für die Formen der Gefäße, von den primitiven, zur Aufbewahrung und Bereitung der Nahrung dienenden Töpfen an bis zu den zum religiösen Kultus verwendeten kostbaren Opferschalen oder den ausschließlich zum Schmuck bestimmten Vasen und Urnen der Kulturvölker, sind teils die natürlichen Fruchtschalen der Pflanzen, wie der Kürbisse und Kokosnüsse, teils Körbe aus Zweig- oder Strohgeflecht, die wiederum vermöge der Bedingungen ihrer Entstehung ähnliche regelmäßige Formen wie jene natürlichen Fruchtschalen anzunehmen pflegen. Fehlt auch die Töpferei in ihrer einfachsten Technik heute wohl keinem Volk mehr, so dienen doch jene natürlichen Gefäße und

die Erzeugnisse der gegenüber der Keramik immerhin ursprünglicheren Flechtkunst heute noch vielfach bei Naturvölkern als stellvertretende Hilfsmittel, die vermöge der Sorgfalt der Flechtarbeit den noch unvollkommenen Tongefäßen zuweilen selbst für die Bewahrung von Flüssigkeiten überlegen sind. In seiner Grundform aber hält das Tongefäß von seinen Anfängen an bis in die spätesten Zeiten an den Vorbildern fest, die sich ihm in erster Linie in den Fruchtschalen der durch die Größe ihrer Früchte dazu geeigneten Pflanzenarten und in zweiter Linie in den mit der Frucht in naher Beziehung stehenden Pflanzenteilen, Kelch und Blütenkrone, darbieten. Denn zwischen der Form der bis auf eine kleine Öffnung geschlossenen Flasche, die der geschlossenen Fruchtschale ähnlich bleibt, und den flachen Vasen- und Tellerformen, in denen das Motiv des Blumenkelchs in seinen verschiedenen Abstufungen wiederkehrt, schwanken, wenn man von den äußeren, dem bequemeren Gebrauch oder dem Schmuck bestimmten Zugaben absieht, dauernd die Grundformen der Keramik. Es ist zugleich wohl der einzige Fall, wo die Nachahmung pflanzlicher Gebilde, die hier freilich nicht durch ästhetische oder sonstige innere Motive, sondern unmittelbar durch das physische Bedürfnis und seine natürlichen Befriedigungsmittel bestimmt ist, in die allererste Frühzeit menschlicher Kultur hinaufreicht.

Aber so sehr sich bei allen Schwankungen im einzelnen die Grundformen der Gefäße zwischen diesen durch die Bedingungen des Gebrauchs und die natürlichen Vorbilder vorgeschriebenen engen Grenzen bewegen, einen so weiten Spielraum hat nun die Phantasie in der Ausschmückung dieser Formen. Gleichwohl macht diese Freiheit der Behandlung das Objekt keineswegs zu einem psychologisch unkontrollierbaren Gemenge willkürlicher Einfälle, sondern sie läßt nur um so deutlicher das Ineinandergreifen äußerer Einwirkungen und psychischer Reaktionen hervortreten, das auch bei keiner andern Kunstform fehlt, das jedoch gerade bei dieser, die in ihren Grundformen so fest durch den Gebrauchszweck gebunden bleibt, mit überraschender Klarheit hervortritt. Will man diesem Ineinandergreifen näher nachgehen, so ist es nun aber erforderlich, zunächst jene beiden Bedingungen möglichst voneinander zu sondern und sie dann erst in ihrem Zusammenwirken zu verfolgen. Unter

diesem Gesichtspunkt lassen sich vor allem zwei Gruppen von Motiven unterscheiden, die bei den Umgestaltungen und schmückenden Zugaben der Gefäßformen augenscheinlich wirksam sind: wir wollen sie als die Herstellungs- und die Nachahmungsmotive bezeichnen. Unter den ersteren sollen diejenigen verstanden werden, die aus der technischen Herstellung der Gegenstände entspringen. Indem diese die Anwendung von Hilfsmitteln voraussetzt, die gewisse Wirkungen auf das zu gestaltende Material ausüben, bringen sie Umgestaltungen desselben hervor, die dann absichtlich wiedererzeugt, weitergeführt und verstärkt werden können. Nachahmungsmotive dagegen wollen wir solche nennen, die dadurch entstehen, daß das Material des Gefäßes zugleich als ein Material nachahmender Kunst benutzt wird, wobei die Objekte der letzteren die allgemeinen der bildenden Kunst überhaupt sein können. Von andern Formen derselben unterscheidet sich hierbei die Keramik hauptsächlich dadurch, daß sie die Objekte, die sie nachbildet, teils der Form und dem Material der Gefäße, teils den etwa unter der Wirkung der Herstellungsmotive entstandenen Zeichnungen anpaßt. Darum ist hier der Ausdruck »Nachahmungsmotive« durchaus nicht in dem Sinne zu verstehen, als wenn in diesem Fall der ursprüngliche Zweck der bildnerischen Tätigkeit die Nachahmung vorhandener Natur- oder Kunstobjekte gewesen wäre. Der Charakter dieser Motive liegt vielmehr darin, daß sie in ihrem Enderfolg eine solche Nachahmung hervorbringen, ohne daß jedoch die Absicht, die Objekte nachzubilden, selbst das primäre Motiv zu sein braucht. Demnach ist gerade bei der Keramik wegen ihrer Gebundenheit an Material, Form und Herstellungsweise der Gefäße das Verhältnis im allgemeinen dieses, daß die Absicht, ein Objekt nachzuahmen, nicht das ursprünglichste Motiv ist, das zu seiner wirklichen Nachahmung führt, sondern daß die Phantasie zunächst durch die Wirkungen, die Material und Herstellungsform auf sie ausübten, dazu angeregt wurde, Gegenstände der Natur in die Objekte der Keramik hineinzusehen, worauf sie dann diese selbst nach jenen Urbildern umformte. Erst nachdem sich dieser Vorgang des öfteren wiederholt hatte, konnte die Nachahmung bestimmter Gegenstände zum anfänglichen und entscheidenden Motiv werden. Indem sich nun aber beide, die Nachahmungs- und die Herstellungs-

motive, an einem und demselben Objekt begegnen und wechselseitig aufeinander einwirken, bringen sie schließlich neue Bildungen hervor, die an sich auf keinen jener Faktoren zurückzuführten sind, sondern dem Beschauer als ein spezifisch Eigenartiges entgegentreten. Dieses neue, eigentümliche Erzeugnis der bildenden Kunst ist das reine, von den Spuren der Herstellung wie von denen der direkten Nachahmung der Natur frei gewordene Ornament. Es hat allerdings nicht in der künstlerischen Gestaltung und Ausschmückung der Gefäße allein seinen Ursprung, sondern Geflechte und Webereien, Waffen und Geräte, und schließlich ganz besonders die Architektur bieten der Ornamentik eigenartige Ausgangspunkte oder eröffnen ihr, wie namentlich die Architektur, einen umfassenderen Schauplatz. Aber jene andern Gebiete der Kleinkunst stehen doch in der Innigkeit der Wechselwirkungen, in die bei ihnen die beiden überall maßgebenden Gruppen von Motiven zueinander treten, und darum in der Fülle der Ornamente zurück; die Architektur dagegen überflügelt freilich an Vielgestaltigkeit und Großartigkeit ornamentaler Wirkungen alle andern Künste. Doch die Geschichte zeigt zugleich, daß die ornamentale Keramik die ungleich ältere Kunst ist, und daß die Architektur keine spezifisch neue Form des Ornamentes entdeckt hat, die nicht in jener in ihren wesentlichen Zügen bereits vorgebildet wäre, wenn ihr auch erst das architektonische Kunstwerk einen freieren und weiteren Raum erschlossen hat. Diese Verhältnisse machen es psychologisch durchaus wahrscheinlich, daß zunächst in der Kleinkunst jener eigentümliche Schöpfungsakt der Ornamentik stattfand, der aus der Wechselwirkung der Herstellungs- und der Nachahmungsmotive hervorging, und daß demnach die Wanderung des Ornamentes aus der kleinen in die große Kunst der eigentliche Geburtsmoment der Architektur als Kunst ist.

c. Herstellungsmotive keramischer Ornamente. Einflüsse der Flechtkunst.

Die Herstellungsmotive oder die Bedingungen, welche die technischen Hilfsmittel und Methoden bei der handwerksmäßigen Herstellung von Töpfen, Krügen, Vasen, Schalen usw. mit sich führen, lassen sich mit Sicherheit nur da feststellen, wo wir entweder die

keramische Technik noch unmittelbar beobachten können, oder wo die Objekte selbst deutliche Spuren ihrer Herstellung an sich tragen. In beiden Beziehungen bieten besonders die Ureinwohner Amerikas, des Nordens wie des Südens, reiche Aufschlüsse dar; und die hier gewonnenen Ergebnisse sind um so wertvoller, weil sie alle Stufen der Kultur umfassen und ebensowohl in einzelnen Gebieten die Zeugnisse einer autochthonen Entwicklung, wie in andern solche der äußeren Beeinflussung enthalten, die in früherer Zeit die Wanderungen der Stämme, in neuerer die Berührungen mit der weißen Rasse mit sich führten [1]).

Die Kunst des Töpfers reicht bekanntlich in die frühesten Zeiten menschlicher Kultur zurück. Die Eigenschaft der feuchten Tonerde, sich willig in jede beliebige Form kneten zu lassen, ist anscheinend unabhängig an den verschiedensten Orten der Erde bereits in prähistorischer Zeit entdeckt und zur Formung von Idolen und andern Objekten primitiver plastischer Kunst ebenso wie zur Herstellung von Gefäßen verwendet worden. Bei diesen nahm man aber sichtlich von Anfang an teils die Formen der natürlichen Fruchtschalen, teils die der geflochtenen Körbe als Vorbilder, beides Objekte, die heute noch da und dort als Ersatz für die Erzeugnisse der Töpferkunst dienen. Selbst die Töpferscheibe, deren bereits Homer an einer Stelle gedenkt (Il. 18, 600), ist wahrscheinlich an verschiedenen Orten der Erde schon frühe unabhängig erfunden, und noch früher ist, vermutlich bei Gelegenheit der Erhitzung der Gefäße zum Zweck des Kochens, die härtende Kraft des Brennens entdeckt worden. Immerhin ist besonders die Töpferscheibe im Vergleich mit dem Alter

---

[1]) Man vergleiche besonders W. H. Holmes, Ancient Art in the Province of Chiriqui, Ethnol. Report, Washington, VI, 1889, p. 13 ff. Textile Art in Relation to Form and Ornament, ebenda p. 197 ff., und, als die wichtigste Quelle für das Studium der Herstellungsmotive, die neueste Publikation des gleichen Verf.: Aboriginal Pottery of the Eastern United States, ebenda XX, 1903, p. 15 ff. Die unten folgenden Abbildnngen sind, wo nichts anderes bemerkt ist, durchweg diesen Arbeiten entnommen. Interessante Abbildungen von Tongefäßen, von prähistorischer Zeit bis auf die Gegenwart herabreichend und ebenfalls die verschiedensten Kulturstufen umfassend, enthält ferner das große Tafelwerk von Stübel, Reiß und Koppel, Kultur und Industrie südamerikanischer Völker. (Text von Max Uhle.) 2 Bde. 1889—90. (Besonders Gegenstände aus Colombia, Ecuador und Peru.) Für die Objekte der altmexikanischen Kunst vgl. Ed. Seler, Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde, Bd. 2, 1904, S. 289 ff.

der Töpferkunst selbst eine relativ späte Erfindung. Wo sie noch nicht existiert, da wird daher der Ton entweder aus freier Hand in die gewünschte Form geknetet, oder die Keramik entlehnt ihre Hilfsmittel der älteren Kunst des Flechtens. Der aus Baumzweigen geflochtene Korb nimmt vermöge der natürlichen Elastizität seines Materials auf seinem Querschnitt von selbst die Kreisform an und wird so zur vergrößerten Nachbildung der von der Natur gespendeten Gefäße, der Fruchtgehäuse, während er neben diesen zugleich das Vorbild der aus knetbarem Ton hergestellten Gefäße ist. Er ist aber für diese nicht bloß Vorbild, sondern offenbar wird er vielfach zugleich zum primitiven technischen Hilfsmittel, um ihnen eine jenen Vorbildern ähnliche, durch die Bedingungen der Stabilität geforderte symmetrische Gestalt zu geben. Der Korb ist die Form, in die der knetbare Ton gebracht oder um dessen Außenwand er gelegt wird, worauf dann, nachdem der Ton fester geworden ist, entweder die Form entfernt oder zusammen mit dem Ton gebrannt und so durch das Feuer zerstört wird[1]). In beiden Fällen pflegen die Korbringe ihre Spuren in Gestalt regelmäßiger paralleler Streifen auf der Gefäßwand zurückzulassen. Sie können dann nachträglich durch Schaben und Polieren entfernt, sie können aber auch, wenn ihre Regelmäßigkeit Gefallen erweckt, absichtlich erhalten und durch die Vertiefung der Rinnen verstärkt werden. Dadurch bildet sich eine einfache Modellierung der Oberfläche mit parallelen horizontalen Ringen, wie die Fig. 25 sie zeigt, und damit zugleich ein erstes einfaches Herstellungsornament.



Fig. 25. Tongefäß mit den Spuren horizontaler Korbringe.

Ähnliche Spuren der Behandlung der bildsamen Tonmasse können nun noch in anderer Weise entstehen. Nachdem die Gefäße geformt sind, werden sie zum Trocknen in die Luft gestellt oder

[1]) Übrigens bestanden in dieser Beziehung wohl etwas verschiedene Methoden. Im alten Mexiko wurde, wie sich aus den Überresten erkennen läßt, der Ton jedenfalls über das Flechtwerk gestrichen und dann das letztere beim Brennen zerstört (Seler a. a. O. II, S. 291).

wohl auch an geflochtenen Stricken aufgehängt. Ist der Ton noch nachgiebig, so bilden sich infolgedessen die Schnüre in dem Ton ab. Auch diese Spuren können aber wiederum konserviert, oder indem man die Stricke von vornherein absichtlich nach bestimmten Richtungen einpreßt, können sie zu einem regelmäßigen Muster

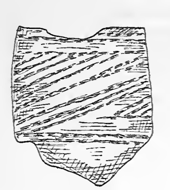


Fig. 26. Tongefäß mit dem Abdruck von Stricken.

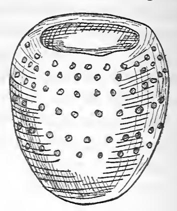


Fig. 27. Tongefäß mit regelmäßig verteilten Fingereindrücken.

geformt werden (Fig. 26). Hat sich unter dem Einfluß dieser Herstellungsmuster erst die Aufmerksamkeit den so entstandenen Bildungen zugewandt, so können dann weiterhin aus zunächst zufällig entstandenen Deformationen durch absichtliche Häufung und regelmäßigere Verteilung neue Formen hervorgehen. So mag zuweilen der zugreifende Finger einzelne Spuren hinterlassen, die, damit der symmetrische Eindruck nicht gestört werde, entweder über die ganze Oberfläche fortgesetzt oder nach gewissen, durch die vorigen Herstellungsornamente vorgezeichneten Leitlinien angeordnet werden (Fig. 27). Das so entstandene Motiv läßt sich dann seinerseits wieder in verschiedener Weise weiterführen. Zunächst liegt es nahe, den Finger durch ein künstliches Hilfsmittel zu ersetzen, welches gleichmäßigere punkt-, kreisförmige oder quadratische Eindrücke hervorbringt, oder Kombinationen mit den vorigen linearen Motiven vorzunehmen, indem mit Vorliebe namentlich die Zwischenräume zwischen den Strickmustern mit Punkten ausgefüllt werden (Fig. 28).

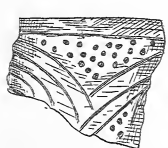


Fig. 28. Stück eines Tongefäßes mit Strick- und Punktmuster.

Endlich führt das an sich schon einer vielgestaltigen Verwendung fähige Strickmuster noch zu einer Reihe weiterer Formen, die bereits in die Nachahmungsmotive hinüberreichen. Hat die Kunst des Flechtens bei der Herstellung der primitiven Tongefäße dem neuen Material gewisse einfachste Muster eingeprägt, so kann nun das Produkt der Flechtkunst zum freien Vorbild für seine Nachahmung in Ton werden. Auf der Oberfläche der Gefäße wird jetzt nicht mehr durch den bloßen Abdruck, sondern durch eine imitierende Modellierung das Flechtmuster auf das neue Material übertragen. So sind die Vasenornamente *C* und *D* offenbar Nach-

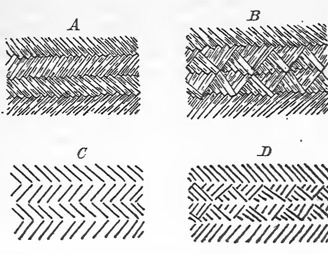


Fig. 29. Flechtmuster auf Tongefäße und ihre Übertragungen, nach W. H. Holmes.

ahmungen der beiden Flechtmuster *A* und *B* in Fig. 29. Sie halten sich so treu an ihre Vorbilder, daß sie möglicherweise durch den bloßen Abdruck des Geflechts auf dem feuchten Ton entstanden sein könnten. Indem dann aber allmählich nur noch einzelne Grundstriche beibehalten werden, kann das Muster dadurch in eine Form übergehen, in der es ein frei erfundenes Produkt der zeichnenden Kunst zu sein scheint[1]). Der Anblick des Geflechtes hat hier offenbar zunächst zum Abdruck oder zur Nachbildung in Ton angeregt; dabei sonderten sich dann die Hauptlinien, und indem sie nun eine besonders wohlgefällige Wirkung hervorbrachten,

[1]) W. H. Holmes, Textile Art in Relation to Form and Ornament, Ethnol. Report, Washington, VI, 1888, p. 202 ff.

wurde die so vereinfachte Form zum selbständigen Motiv der Zeichnung.

Hiernach kann bereits bei den Herstellungsmotiven eine »Stilisierung« der Formen auf doppeltem Wege zustande kommen: erstens durch Hinzufügung der die irreguläre zur regulären Form ergänzenden Elemente, und zweitens umgekehrt durch Hinweglassung von Elementen, die den Eindruck der Regelmäßigkeit stören. Ein Beispiel der ersten Art bietet die Ergänzung der zufällig entstandenen Punkteindrücke zu einem das Gefäß gleichförmig oder in regelmäßiger Reihenbildung überziehenden Ganzen; ein Beispiel der zweiten Art die zuletzt dargestellte Reduktion des Flechtmusters auf seine Hauptlinien. Beidemal geschieht die Vereinfachung im Sinne der geometrischen Regelmäßigkeit. Dabei ist aber bei allen diesen Formen die Stilisierung insofern eine beschränkte, als auf diesem Wege im allgemeinen nur geradlinige Figuren entstehen. Die Hauptquelle für den Ursprung neuer ornamentaler Gebilde, welche die so gezogenen Schranken weit überschreiten, liegt daher darin, daß mit diesen einfachen Herstellungs- die von vornherein mannigfaltigeren Nachahmungsmotive in Wechselwirkung treten, wobei nun die auf beiden Wegen entstandenen Linienführungen angleichend und umbildend aufeinander einwirken.

d. Nachahmungsmotive keramischer Ornamente.

Obgleich es wahrscheinlich ist, daß die Muster der Herstellungsdenen der Nachahmungstechnik vorangegangen sind, so reichen immerhin auch diese offenbar in eine sehr frühe Zeit zurück. Auch hier bildet aber den ersten Anstoß zur Erzeugung bestimmter Formen nicht ein freies, völlig willkürliches oder zufälliges Spiel der Phantasie, sondern alle Nachahmungsmotive sind zunächst Assoziationen, die durch den Anblick des Gefäßes und seiner ihm durch die technische Herstellung und den Gebrauchszweck vorgeschriebene Form erweckt werden. Darum läßt sich nun in der Aufeinanderfolge der Nachahmungsmotive eine gewisse Regelmäßigkeit erkennen, die sichtlich der natürlichen Auslösung der Assoziationen und den sich anschließenden Verbindungen und Wechselwirkungen jener miteinander und mit den Herstellungsmotiven entspricht. Das Ton- oder auch das Bronzegefäß, wie es aus der Hand des

primitiven Künstlers hervorgeht, ist im allgemeinen vermöge seiner Herstellungsweise von kreisförmigem Querschnitt, seltener wird es in die ovale Form umgebogen. Aber es ist hoch oder niedrig je nach dem Zweck, dem es dient. Diese beiden Grundformen — wir wollen sie kurz die Flaschen- und die Schüsselform nennen — sind nun für den Naturmenschen nicht, wie sie es meist für uns infolge einer der Phantasie andere Wege weisenden Kulturentwicklung geworden sind, lediglich nützliche, ihrem Zweck angepaßte, doch im übrigen gleichgültige, sozusagen abstrakte Formen, sondern es assoziieren sich mit ihnen unmittelbar die geläufigen, ihnen in den Umrissen einigermaßen ähnlichen Naturformen, vor allem diejenigen, die ohnehin in erster Linie sein Interesse fesseln: der Mensch und die Tiere. Die Flasche wird ihm zur Menschen-, die Schüssel zur Tiergestalt. Das Vorwalten der Höhendimension, die durch den Zweck der Aufbewahrung von Flüssigkeiten oder auch für den leichteren Verschluß nützlich befundene Verjüngung des Bauches zum Hals der Flasche ist ihm, wie ja auch die Sprache diese bildlichen Ausdrücke bis heute beibehalten hat, ein unmittelbares Abbild der entsprechenden Teile der menschlichen Gestalt. So wirkt die durch die Herstellung und den praktischen Zweck der Verwendung bedingte Form unmittelbar als assoziativer Reiz. Das Gefäß wird durch eine assimilative Ergänzung, ganz wie bei den in Kap. I (S. 34 ff.) betrachteten allgemeinen Phantasiewirkungen beim objektiven Anblick räumlicher Figuren, als eine phantastisch modifizierte Menschengestalt aufgefaßt, die nun auch in die künstlich aus Ton geknetete Flasche wirklich übergeht. Die Flasche wird so zu einer verkümmerten Menschenfigur (Fig. 30). Fordert der Zweck einen größeren Voluminhalt, so schwinden dann die rudimentären Extremitäten mehr und mehr, und der Kopf, der oben die Ausgußöffnung enthält, genügt schließlich, um im Verein mit Hals und Bauch die Phantasie zu befriedigen (Fig. 31). Die Motive, die diese die sonstige Regelmäßigkeit unterbrechenden Nebenteile der Menschengestalt allmählich zurücktreten lassen, können endlich noch zu



Fig. 30. Tonflasche aus Tennessee.

einer Umbildung des Kopfes führen, bei der von diesem nur noch die charakteristischen Teile, namentlich die Augen, neben ihnen Mund oder Nase erhalten bleiben, während sich im übrigen auch der Kopfteil des Gefäßes der regelmäßigen Form angepaßt hat. Exemplare dieser Art finden sich verhältnismäßig häufig unter den prähistorischen Funden in den alten Kulturgebieten Asiens, Europas und Amerikas. Sie scheinen hier oft die Bedeutung von Aschenurnen zu besitzen, ein Fall, bei dem wohl dieser Zweck auf die Form konservierend gewirkt hat. Außer an den Gefäßen kommt dann die gleiche Form auch an solchen Figuren vor, die möglicher-



Fig. 31. Tonflasche aus Missouri.



Fig. 32. Terrakotta-Idol von Hissarlik, nach Schliemann.

weise als Zauberidole anzusehen sind. Hierher gehören einige Funde aus dem prähistorischen Troja (Fig. 32) sowie ihnen ähnliche aus der Bronzezeit Europas und Südamerikas [1]). Weiter verbreitet ist die Umbildung des ganzen Kopfes zur Gefäßform, ein Fall, der dadurch bemerkenswert ist, daß bei ihm, wohl infolge der natürlichen Ähnlichkeit der Form des Kopfes mit der eines weitbauchigen Gefäßes, jene Rückbildung meist unterblieben ist, die bei der Nachahmung der menschlichen Gesamtform eintrat [2]).

---

[1]) Berendt, Die pomerellischen Gesichtsurnen, 1872. Stübel, Reiß und Koppel, a. a. O. Bd. 1, Tafel VII, Fig. 10.

[2]) Abbildungen amerikanischer Kopfurnen vgl. bei W. H. Holmes, Ethnol. Report, Washington, XX, Taf. 29 ff. Die Gefäße gehören augenscheinlich schon einer ziemlich fortgeschrittenen Kunst an, wie besonders die treue Nachbildung des amerika-

Den aus der Flasche entsprungenen menschlichen gehen nun durchaus die in der überwiegenden Zahl der Fälle aus der Umbildung der Schüssel entstandenen tierischen Formen parallel. Auch hier wird die Assoziation mit der Tiergestalt durch die Gesamtform des Gefäßes erweckt. Nur sind, entsprechend der großen Zahl von Gestalten der umgebenden Tierwelt, die Objekte selbst, die jener Form assimiliert werden können, sehr viel mannigfaltiger. Mit Vorliebe wird vor allem der Vogel in dieser Weise nachgebildet: der Kopf wird dann zum einen, der Schweif zum andern Henkel, während die Schüssel selbst den dazwischenliegenden Leib darstellt (Fig. 33). Aber auch der Fisch oder beliebige Vierfüßer können nachgebildet werden. So ist in Fig. 34 der Körper der Schüssel als Fisch behandelt, in dessen Schuppenpanzer jedoch durch Assoziation mit dem in der Zeichnung ähnlichen Strickmuster (Fig. 29, S. 177) dieses, wahrscheinlich unterstützt durch die einmal eingeübte Technik dieser Verzierung, eingetragen wurde.



Fig. 33. Schüssel in der Form eines Vogels, aus Arkansas.

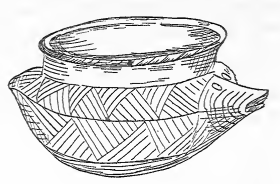


Fig. 34. Schüssel mit Fischkopf nnd in Strickmnster nachgebildetem Schnppenpanzer, ans Arkansas.

nischen Typus samt der Tätowierung an den dem mittleren Mississippital entstammenden Gefäßen zeigt. Umgekehrt sind die als Pfeifenköpfe nicht selten gebranchten Gesichtsformen meist fratzenhaft entstellt, was in Anbetracht der religiösen Bedeutung des Rauchens möglicherweise mit Zaubervorstellungen zusammenhängt. (Holmes a. a. O. Taf. 124, Fig. h.) Spezifisch der europäischen Bronzezeit eigen scheinen die sporadisch vorgefundenen Hausnrnen zu sein, die, offenbar ebenfalls Aschenurnen, also mit der Sitte der Leichenverbrennung zusammenhängend, einer ganz andern Assoziationsreihe, nämlich der des Verstorbenen mit seinem Hause, angehören, — eine Analogie mit den ebenfalls die Form des Hauses nachahmenden Grabstätten. (Vgl. einige Abbildungen solcher Hansurnen bei K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. 1, 1900, S. 35.)

Durchgängig besitzen nun diese in ihrer Gesamtform zur Menschen- oder Tiergestalt umgearbeiteten Gefäße unter den Objekten der nachahmenden Keramik den Charakter größerer Ursprünglichkeit. Zunächst ist es offenbar das Ganze des Gefäßes, das die Assoziation mit der geläufigen organischen Form erregt. Doch indem der Körper des Gefäßes durch dessen besondere Zwecke Abweichungen von jener Gesamtform fordert, verschwinden allmählich einzelne Nebenattribute, und selbst der Kopf wird schließlich auf Andeutungen reduziert, die sich der Grundform des Gefäßes anpassen, wie wir das bei den prähistorischen Gesichtsurnen beobachten. Daneben existieren aber bereits die Herstellungsmuster, die teils selbständig zu regelmäßigen geradlinigen Verzierungen geführt haben, teils in einzelnen Fällen von der nachahmenden Technik mit verwertet worden sind, wie z. B. die Strick- und Geflechtsmuster, die in die Vogelflügel oder in den Fischleib übergingen (Fig. 34). Hierdurch ist dann auch den Nachahmungsmotiven ein neuer, ungleich weiterer Spielraum eröffnet. Die Objekte der plastischen werden jetzt zu solchen der zeichnenden und malenden Kunst. Die Phantasie projiziert ihre Gebilde nicht mehr in die Gesamtform der Flasche oder Schüssel, sondern auf die Wand des Gefäßes, wobei zu ihrer Hervorhebung über den Hintergrund die bereits zur Ausarbeitung der plastischen Gefäßformen vielfach verwendete Farbe dient. Aber auch hier ist es offenbar nicht ein sozusagen willkürlicher Einfall, der auf einem bis dahin leer gewesenen Hintergrunde solche der Umgebung entnommene Bilder entwerfen läßt, sondern es sind die einfachen Ornamente der Herstellungsmuster, die diesen Weg weisen, ähnlich wie die Stricke, die ursprünglich zur Umschnürung der Tongefäße dienten, durch die Spuren, die sie hinterließen, zur Übertragung der einfachen Flechttechnik auf die Außenwand des Gefäßes anregten. Wie dann die Ähnlichkeit des Geflechts mit dem Fischpanzer und Vogelgefieder gelegentlich zur Ergänzung der in dem Gefäß ausgedrückten Tierform führte, so erwecken nun auch die Linienführungen der Herstellungsmuster auf der Gefäßwand wiederum Assoziationen mit geläufigen Objekten der Umgebung. Das Motiv, durch die Umgestaltung jener Muster diese Objekte nachzuahmen, regt sich aber um so lebhafter, je mehr die Gesamtform selbst durch die mannigfachen Umgestaltungen,

die der wechselnde Gebrauch verlangt, der Assoziation mit der lebenden Umgebung verlustig ging. So entstehen die Nachahmungsmuster der Oberfläche nicht anders, als wie die der Gesamtform entstanden waren. Aber wie Flasche und Schüssel als solche die assimilativen Assoziationen mit Menschen- und Tiergestalten erregten, so werden solche nun, nur in weit vielgestaltigerer Weise, durch die Punkte und Linien erweckt, mit denen die Oberfläche infolge der technischen Herstellung ausgestattet ist. Damit ist dann auch sofort noch eine weitere Bedingung für die Umbildung der vorhandenen Formen gegeben, ein Motiv, das einerseits die Mannigfaltigkeit derselben fast ins Unbegrenzte vermehrt, anderseits aber auch mehr und mehr zu Erzeugnissen führt, in denen die ursprünglichen Motive gänzlich verwischt sind. Was wir ein reines, anscheinend weder aus bestimmten Herstellungsbedingungen noch aus der unmittelbaren Nachahmung von Naturformen hervorgegangenes Ornament und eventuell, wenn ein solches Produkt geometrische Figuren zu imitieren scheint, ein geometrisches Ornament nennen, das ist in Wahrheit stets ein solches Mischprodukt von Motiven. Seiner Entstehung nach ist es nie das, was es scheint: ein frei und unmittelbar erfundenes Produkt spielender Phantasie, sondern es ist im allgemeinen ein Erzeugnis einer langen Entwicklung, bei der die bildende Phantasie durch äußere Einwirkungen erregt und durch die Wechselwirkungen, in die jene zum Teil weit voneinander abliegenden Einwirkungen miteinander traten, zu diesen eigenartigen und neuen Schöpfungen geführt wurde.

Indem nun aber hier durch die weit größere Mannigfaltigkeit assoziativer Anknüpfungspunkte, welche die verschiedenen Herstellungsmuster der Oberfläche und ihre Weiterführungen bieten, die Phantasie einen freieren Spielraum hat als bei den plastischen Motiven der Gesamtform, beginnen zugleich die allgemeinen Bedingungen des geistigen Mediums, in welchem der Mensch lebt, die Vorstellungen, die ihn auch sonst, namentlich in Mythus und Dichtung, beschäftigen, einen wachsenden Einfluß auszuüben. Dies findet seinen Ausdruck in einer höchst charakteristischen Tatsache, die dem früher erörterten Wandel des Interesses an Mensch und Tier, wie er sich überall in der Entwicklung der bildenden Kunst ausprägt, durchaus entspricht. Das Tier ist ursprünglich nicht nur quantitativ,

durch die überwiegende Zahl der Tierdarstellungen, sondern auch qualitativ, durch die größere Treue derselben, dem Menschen überlegen, und die Pflanze tritt zunächst ganz zurück. Dieses Verhältnis, namentlich das quantitative Übergewicht der Tierformen, ist in der ältesten Keramik noch ausgesprochener als in der sonstigen zeichnenden Kunst. Es ist aber ganz auf die Oberfläche des Gefäßkörpers beschränkt, während als plastische Modelle Mensch und Tier von Anfang an einander gleichstehen, nur daß jener vermöge der natürlichen Formassoziationen für die Flaschen-, dieses für die Schalenform bevorzugt wird. Hierin mag dann zugleich ein mitwirkender Grund für das Übergewicht der Tiere in der Flächenzeichnung liegen, da diese zunächst vorzugsweise auf Schalen und Vasen kultiviert wird, wo sie zuweilen die plastische Tierform des ganzen Gefäßes abzulösen scheint. Überdies erwecken aber die zumeist langgestreckten, als Rinnen um den Gefäßbauch laufenden oder ihn als schräge Eindrücke geflochtener Stricke umziehenden Linien der Herstellungsmotive naturgemäß leichter Assoziationen mit Tierformen. Namentlich gilt dies für eines der frühesten und verbreitetsten Objekte, für die Schlange. Infolge der wichtigen Stellung, die in den Seelenvorstellungen der primitiven Mythologie Wurm und Schlange einnehmen, treten zu diesem engen Anschluß an die vorgezeichneten Linienführungen dann auch noch inhaltliche Motive hinzu, die dieser Form den Vorzug vor andern verschaffen. Ist die Schlange erst gezeichnet, so wirkt sie aber sofort auch als reines Formmotiv. In ihr ist zum erstenmal in die Ornamentik die geschlängelte Linie eingetreten, die zu einer den symmetrischen Geraden der Herstellungsornamente sich anschließenden Ausführung drängt, bis schließlich die so zum regelmäßigen Ornament gewordene Schlangenlinie wieder auf jene Geraden zurückwirkt und Motive in sie hineinträgt, die ihnen ursprünglich fremd sind. Die Figuren 35—37 lassen diese Entwicklung in einigen ihrer Hauptphasen übersehen. Die Fig. 35 zeigt die ursprüngliche, die natürliche Schlangenform treu wiedergebende Gestalt. Am Hals des Gefäßes ist zugleich aus dem Gebiet der Herstellungsmuster die Punktierung herbeigezogen, um die Schlangenhaut wiederzugeben. In Fig. 36 ist die Form in eine Anzahl regelmäßig angeordneter kleiner Schlangenkörper aufgelöst, die sichtlich

nach dem Schema des oben am Rande der Vase angebrachten geradlinigen Strickmotivs angeordnet sind. Endlich in Fig. 37 sind die einzelnen Windungen wieder untereinander zu einem Ganzen verbunden, das sich um den Rand der Vase herumzieht. Hier



Fig. 35. Tongefäß mit Schlangenmuster, Florida.

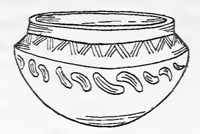


Fig. 36. Tonschale mit aufgelöstem Schlangenmotiv, Florida.

liegt nun aber auch schon eine Rückwirkung nahe, die die gewundene auf die geradlinigen Formen ausübt: in dem Augenblick, wo diese fortlaufende Schlangenlinie in ein regelmäßiges System gerader

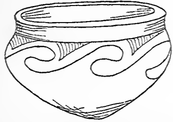


Fig. 37. Tonschale mit stilisiertem Schlangenmotiv, Florida.



Fig. 38. Mäanderschema.

Linien aufgelöst wird, ist ein geometrisches Ornament entstanden, das durch die überraschende Gleichförmigkeit, mit der es sich an verschiedenen Punkten der Erde entwickelt hat, vor andern ausgezeichnet ist: das Mäanderschema (Fig. 38).

Wie die Schlange, so können nun andere Tierformen, und so kann schließlich auch der Mensch, sei es im ganzen, sei es in einzelnen Teilen, zum ornamentalen Motiv werden. An Verbreitung erreicht freilich wohl keines die Schlange. Höchstens der Vogel kommt ihr noch nahe. Aber er findet sich häufiger in der Doppelgestalt des Vogels mit dem Menschenangesicht, wie ihn die

griechischen Sirenen, ägyptische Vasenbilder und, weit davon abliegend, amerikanische Zeichnungen bieten[1]). Diese Bevorzugung der Schlange und des Vogels hängt eng mit den Seelenvorstellungen zusammen, da, wie wir sehen werden, diese beiden Tiere vor andern den Charakter von »Seelentieren«, d. h. von Wesen besitzen, in welche die mythologische Phantasie die Seele des Menschen nach dem Tode übergehen sieht (vgl. unten Kap. IV). Andere Tierdarstellungen von beschränkterer Verbreitung, wie die der Eidechse in Afrika, des Alligators im Norden wie Süden Amerikas, der Drachen und der Schmetterlinge in China und Japan, zeigen ebenfalls durchweg das Gepräge mythologischen Ursprungs. Sie alle, und vornehmlich die ältesten haben nun aber, ähnlich dem Schlangenmotiv und wahrscheinlich gleich diesem, unter wesentlicher Mitwirkung der von Anfang an vorhandenen einfachen Herstellungsmotive tiefgreifende Änderungen erfahren, aus denen die zwei bleibendsten Zierformen der Keramik hervorgingen, die für die Entwicklungsgeschichte der Phantasie besonders charakteristisch sind: das höhere geometrische Ornament und das Pflanzenornament.

e. Höhere geometrische Ornamente und Pflanzenornamente der Keramik.

Einfache geometrische Ornamente sind der Keramik von Anfang an eigen. Die technische Herstellung der Töpfe führt unmittelbar die Motive zu ihnen mit sich, und sie tut dies um so ausgiebiger, je primitiver die Technik ist, und je tiefer daher die Spuren sind, die die Anpassung an das als Form dienende Flechtwerk, oder die die formende Hand und andere zufällige Eindrücke zurückgelassen haben. Doch die so entstehenden Zeichnungen sind durchweg von einfachster Art: sie bestehen in parallelen geraden Linien, Punkten, Strick- oder Flechtmustern von etwas komplizierterer, aber immer noch einfacher Regelmäßigkeit. Dies ändert sich nun in dem Augenblick, wo die verschiedenen Nachahmungsmotive mit in diese Zeichnungen der Oberfläche aufgenommen und unter der sichtlichen Mitwirkung jener Herstellungsmuster einer allmählichen Vereinfachung

[1]) Über die Sirenendarstellungen in Griechenland, Ägypten und den Euphratländern vgl. G. Weiker, Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst, 1902.

und Umbildung unterworfen werden. Die ersten Stadien einer solchen Umbildung haben wir an dem oben angeführten Beispiel der Schlange bereits kennen gelernt. Um die große Mannigfaltigkeit der Verwandlungen zu veranschaulichen, die eine Tiergestalt hierbei erfahren kann, dazu ist aber die Schlange eine zu einfache Form. Es sei daher aus der Fülle der Entwicklungen, die namentlich die Zierkunst der Naturvölker bei aller Abweichung der einzelnen Motive in überraschender Übereinstimmung bietet, eine einzige Reihe von Metamorphosen herausgegriffen, die zugleich als typisch für viele andere

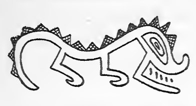


Fig. 39. Alligator in konventioneller Form, Keramik der Chiriqui-Indianer, nach Holmes.

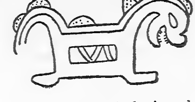


Fig. 40. Alligator in beginnender symmetrischer Stilisierung.

Fälle gelten kann. Es ist das Alligatormotiv, das in der alten Keramik der die Küsten des mexikanischen Golfs und die angrenzenden Länder bewohnenden Völker eine große Rolle spielt, wahrscheinlich zusammenhängend mit der ehemaligen Bedeutung dieses

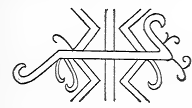


Fig. 41. Stark stilisiertes, annähernd symmetrisches Alligatormotiv.



Fig. 42. Reduzierte Form des Motivs in Fig. 41.

Tieres in der Mythologie der gleichen Stämme[1]). Die Fig. 39 zeigt das Tier noch in deutlich erkennbarer, wenn auch konventionell schematisierter Form. In Fig. 40 ist es schon um eine Stufe verändert, indem sich eine Tendenz zu symmetrischer Gestaltung verrät, so daß die Konturen des Körpers und der Beine zu einem

[1]) W. H. Holmes, Ancient Art of the Province of Chiriqui, Ethnol. Report, Washington, VI, 1888, p. 13 ff., besonders p. 173 ff.

nahezu regelmäßigen Viereck umgebildet sind. In Fig. 41 hat dann diese Tendenz auf die ganze Figur übergegriffen: nur die Abweichung zwischen der rechten und linken Seite deutet noch den Gegensatz zwischen Kopf und Schweif an. In Fig. 42 reduziert sich dieser Unterschied auf die entgegengesetzt gerichtete Krümmung, die immer noch rechts an den Kopfteil, links an den Schwanz des ursprünglichen Tieres erinnert. Dann kommt in Fig. 43 eine Zwischenform, wo auch diese Abweichung von der Symmetrie durch die Angleichung der Schwanz- an die Kopfkrümmung verschwunden ist; und schließlich folgt in Fig. 44 die letzte Stufe, wo die Schlangenwindung der Linien einer geradlinigen Knickung, analog wie bei der Entstehung des Mäanderschemas aus der Schlangenlinie (Fig. 37 und 38), Platz gemacht hat. Damit ist auch hier ein rein geometrisches Ornament einfachster Art übriggeblieben. Wiederum macht



Fig. 43. Symmetrisch-geometrische Umformung des Motivs in Fig. 42.

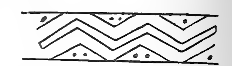


Fig. 44. Umwandlung des Motivs der Fig. 43 in ein geradliniges Ornament.

es aber der Zusammenhang mit andern, an denselben Gefäßen vorkommenden Linien wahrscheinlich, daß dieser Übergang unter der Mitwirkung der umgebenden Motive, namentlich solcher, die der Gruppe der einfachen Herstellungsmotive angehören, stattgefunden hat. Zugleich erkennt man, wie ungemein vielgestaltig die verschiedene Ausbildung der einzelnen Elemente einer Figur infolge bereits vorhandener Elemente andern Ursprungs sein kann, mit denen jene in Wechselwirkung treten. So kann beispielsweise die Entwicklung des Alligatormotivs außer in der durch Fig. 43—44 veranschaulichten Weise noch in manchen andern Richtungen erfolgen. Aus den vorgefundenen Formen mögen in Fig. 45 *A*—*D* nur noch einige Endstadien solcher abweichender Entwicklungen hervorgehoben werden. Von der Übergangsstufe der Fig. 41 ausgehend übersieht man den Ursprung dieser weiteren Bildungen ohne Schwierigkeit. Da bieten sich zunächst *A* und *B* (Fig. 45) als Formen, in denen die Stilisierung von der Mitte der Figur, unter Beseitigung der Nebenteile, ausgegangen ist. *A* schließt sich an Fig. 42 und 43 an,

nur daß in der letzteren eine Angleichung der linken an die rechte Seite, in Fig. 45 *A* dagegen umgekehrt eine solche der rechten an die linke Seite erfolgt ist. Der Übergang von Fig. 41 zu *B* geschieht durch eine Reduktion auf das mittlere Kreuz, womit wieder eine geometrische Stilisierung einfachster Art erreicht wird. Dagegen ist in *C* das Grundschema des seitlichen Ausbaus der Fig. 41 erhalten geblieben: die Mitte ist demzufolge zu zwei mit ihrer Basis einander zugekehrten Dreiecken geworden, indes als andeutende Reste von Kopf und Schweif die beiden symmetrisch mit ihrer Konvexität einander zugekehrten Bogen übrigblieben.

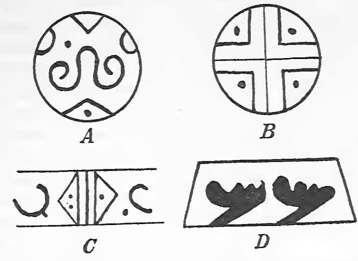


Fig. 45. Andere stark stilisierte Umwandlungen des Alligatormotivs.

Endlich in *D* ist die Mitte der Fig. 41 verschwunden, und es ist der seitliche Teil rechts, der ehemalige Kopf des Alligators, derart reduziert, daß zwar die Vierzahl der Glieder erhalten blieb, diese aber zu kleinen Zacken verkümmert sind, so daß das Ganze die Form zweier nach oben gewandter Blütenkelche annimmt.

Diese Beispiele zeigen, daß die Umbildungen, die durch fortschreitende Stilisierung erfolgen, immer mehr einer Vereinfachung und in der Regel zugleich einer streng symmetrischen Gestaltung zustreben. Die Bildungen, die auf solche Weise entstehen, sind aber von doppelter Art. Sie sind entweder streng geometrische oder sie sind pflanzliche Formen. Wo der Übergang noch nicht vollständig ist, da können sie zwischen beiden oder zwischen tierischen und pflanzlichen Bildungen in der Mitte stehen. So wird man

die aus dem Alligatormotiv entstandene Fig. 45 *A* wohl noch als ein geometrisches Ornament ansehen können. Aber sie nähert sich zugleich der Form eines abwärts gekehrten Blumenkelchs. Die Fig. 45 *D* hat sich dagegen völlig aus dem Bereich geometrischer Ornamentik entfernt und die Gestalt eines Blätterornaments angenommen. Im Gegensatz zu der frühen Nachbildung tierischer und menschlicher Formen hat daher die Zierkunst sehr spät erst den Schritt zur direkten Nachahmung von Blättern, Blüten, Bäumen oder von Blumen- und Blättergewinden getan. Gerade da, wo die Zierkunst Blätter- und Blütenornamente in reichster Fülle entwickelte, so daß sie die Tierformen fast völlig verdrängt hat, wie in der japanischen Keramik, da geschieht es nun aber auch leicht wieder, daß umgekehrt die Blätter und Blüten in Tierformen, z. B. in Schmetterlinge, zurückverwandelt werden[1]). Dagegen zeigt die ornamentale Keramik der Natur- und Halbkulturvölker die allmählichen Übergänge von der Tier- zur Pflanzenform zuweilen in überraschender Vollständigkeit. So läßt sich z. B. das überall wiederkehrende Schlangenmotiv (Fig. 46 *A*) in der indischen Ornamentik sowie auf den malaiischen Inseln zuweilen durch eine kontinuierliche Reihe von Zwischenstufen, deren eine in *B* dargestellt ist, zum ausgebildeten Blumengewinde verfolgen, an dem von jenem Ursprung

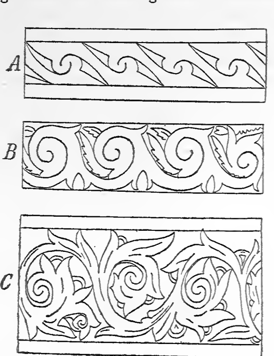


Fig. 46. Malaiische Ornamente von den Dayaks auf Borneo, nach Hein.

[1]) So z. B. an einer von J. J. Rein (Japan nach Reisen und Studien, Bd. 2, 1886, S. 560 Taf. XX) abgebildeten altjapanischen Vase mit einem gemischten Ornament aus Blumen und Schmetterlingen, wobei die letzteren sichtlich in Form und Färbung die Blumen imitieren.

aus der Schlange kaum eine Spur mehr zu erkennen ist (*C*)[1]. Pflanzenmotive wie diese begegnen uns aber auch auf Überresten mykenischer und altgriechischer Kunst, und wenn sich hier die Übergänge meist nicht mehr mit der gleichen Deutlichkeit nachweisen lassen, so spricht doch häufig schon der phantastische, von wirklichen Pflanzen oft beträchtlich abweichende Charakter dieser frühesten Pflanzenornamentik für einen solchen heterogenen Ursprung. Der Vorgang wird demnach auch hier wiederum als eine Auslösung assimilativer Reproduktionen durch einen äußeren Eindruck aufzufassen sein, der, an sich von ganz abweichender Bedeutung, durch übereinstimmende Elemente jene Umgestaltung der Vorstellung bewirkte, die sich nun alsbald auf die unter ihrem Einfluß entstehende Zeichnung übertrug. Wir sehen zugleich deutlich an diesem Beispiel, wie sich dieser Vorgang mehrmals nacheinander und in fortwährendem Wechsel der Assimilationen erneuern kann. Zunächst ist die Tierzeichnung, wahrscheinlich unter dem Einfluß der in Form horizontaler und schräger Linien vorhandenen Herstellungsmotive, zu einem symmetrisch sich wiederholenden Gebilde stilisiert worden (Fig. 46 *A*). Dann hat das so entstandene Schlangengewinde das Bild eines Pflanzengeflechts erweckt, das nun ein eigentümliches, zwischen dem tierischen Original und der assoziativ wirksamen pflanzlichen Form mitteninne stehendes Gebilde entstehen ließ (*B*); bis endlich die neue Vorstellung immer mächtiger wurde, so daß schließlich die ursprüngliche Tierform ganz verschwand und das Blumengewinde allein übrigblieb. Die so aus der Wechselwirkung dieser Motive hervorgegangene phantastische Pflanzenform wurde dann erst durch eine sich daran anschließende weitere Angleichung wirklichen Pflanzen ähnlicher und ging schließlich in die unmittelbare Nachahmung derselben über.

So beruht die Entstehung der Ornamente des Pflanzenreichs ebensowenig wie die der Tierwelt auf einem willkürlichen Einfall oder einer plötzlichen Inspiration, sondern auch hier entspringt jede Neubildung aus einer bereits vorhandenen Anlage, die bei den Zwischenstufen der Entwicklung in der Regel dem gleichen, bei den entscheidenden Wendepunkten aber einem heterogenen Gebiet

[1]) A. R. Hein, Die bildenden Künste bei den Dayaks auf Borneo, 1890.

angehört, während zugleich die Wechselwirkung der Motive mit der fortwährenden Zunahme derselben immer verwickelter wird. So entspringt der frühe Übergang der plastischen Menschen- oder Tierform des ganzen Gefäßes in die Tier- und Menschenzeichnungen auf seiner Oberfläche aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Assoziation jener plastischen Urformen mit den als Reize einwirkenden primären Herstellungslinien. Die weit später erfolgende Umwandlung der Tier- in die Pflanzenornamente dagegen setzt die Wechselwirkung mindestens dreier Faktoren voraus: der Herstellungslinien, der Tierzeichnungen und der assimilativ hinzutretenden Eindrücke pflanzlicher Gebilde. Beiden Stufen ist es aber gemeinsam, daß von dem Objekt ein Reiz ausgeht, mag dieser ein in der technischen Herstellung oder in dem Gebrauchszweck begründeter Eindruck oder, auf einer weiteren Stufe, ein bereits vorhandenes Kunstgebilde sein. Dieser Reiz ruft dann Assoziationen hervor, die im allgemeinen auf Elemente zahlreicher früherer Vorstellungen zurückgehen und assimilativ mit dem Eindruck verschmelzen. In diesen Assoziationsvorgang greift endlich die Apperzeption mit den ihr aus der gesamten seelischen Vergangenheit des Bewußtseins eingeprägten Anlagen bestimmend ein. Indem infolge der stetig sich wandelnden Bedingungen der Apperzeption die Wechselwirkungen zwischen Reiz und reproduktiver Reaktion fortan sich verschieben, verändern sich die aus dem Eindruck entspringenden Vorstellungen, und verändern sich mit ihnen die das Material umgestaltenden Kräfte in der gleichen Richtung. So drängt schon das wachsende Interesse an mannigfaltigen Tiergestalten zum Verlassen jener primitiven Plastik, die, an die Gesamtform des Gefäßes gebunden, nur unvollkommen den aus der Umgebung zufließenden und etwa noch durch mythologische Einflüsse in ihrer Wirkung gesteigerten Assoziationen genügt. Ähnlich würde aber das Tier- nimmermehr dem Pflanzenornament weichen können, wenn nicht überhaupt die anfänglich zurücktretende Pflanzenwelt in dem Interesse des Menschen immer mehr Raum gewönne, ein Wandel der Stimmungen, der sich auch in der ganzen sonstigen Entwicklung der bildenden Kunst offenbart. Doch dieser Wandel des Interesses, wie er selbst stetig und allmählich erfolgt, lehnt sich in den Phantasiegebilden, die er hervorbringt, immer an das unmittelbar Vorangegangene an. Er

projiziert nicht plötzlich und unvermittelt auf die bis dahin von Tiergestalten eingenommenen Flächen pflanzliche Ornamente, sondern er sieht zunächst in die geläufigsten Tierformen Mischgebilde hinein, in denen nun unter dem Einfluß der allen diesen Wechselwirkungen eigenen Selbststeigerung die pflanzlichen Formfaktoren zunehmen, bis endlich die tierischen ganz verschwinden.

In diesen Übergang vom Tier- zum Pflanzenornament greifen nun aber noch in einer andern Richtung jene durch Vorerlebnisse und äußere Eindrücke bestimmten Änderungen der Apperzeptionsrichtung ein, die man zusammenfassend den Wechsel des »Interesses« nennt. Schon das primitive Tierornament hat auf der Oberfläche des Gefäßes zur Wiederholung der gleichen Gestalt in mehrfacher Aufeinanderfolge gereizt, indem die ursprünglichen Herstellungsmotive, Linien wie Punkte, dem Umkreis folgend, den dazutretenden Tierbildern eine zyklische Wiederholung aufnötigten. So entstanden gleichförmig eine Vase umkreisende Schlangen oder Löwen oder sonstige Tiere, die nun erst durch diese dem einfachen geometrischen Ornament analoge Wiederholung selbst zu Bestandteilen ornamentaler Wirkung wurden, eben darum aber auch leicht wieder zu einfacheren ornamentalen Formen durch fortschreitende Angleichung an jene primitiveren Bildungen reduziert werden konnten. Doch nicht immer trat eine solche Reduktion ein. Sie unterblieb, wenn die nachgebildete Tierform selbst, wiederum vornehmlich unter der Wirkung mythologischer Motive, so sehr das Interesse fesselte, daß im Gegenteil der Trieb der Angleichung an das wirkliche Objekt überwiegend blieb. Damit trat aber zugleich ein Kontrast ein zwischen dem Bilde, das, je treuer es wurde, um so mehr von der symmetrischen Regelmäßigkeit abwich, und der gleichförmigen Wiederholung der Einzelfiguren. Ein rein geometrisches Ornament oder auch noch ein gleichförmig gewundener Blumenkranz befriedigt das ästhetische Gefühl, weil hier die Regelmäßigkeit der Wiederholung durchaus der Regelmäßigkeit des einzelnen Gebildes entspricht. Eine Reihe in völlig gleicher Haltung hintereinander herschreitender Löwen dagegen widerstrebt einem entwickelteren ästhetischen Gefühl, weil das einzelne Bild die lebendige Assoziation an das wirkliche Tier erweckt, während doch die Wiederholung einer

und derselben Haltung im Widerspruch mit jeder wirklichen Anschauung steht.

Solange nun das Tier und die Pflanze nebst dem von frühester Zeit her überkommenen, fortwährend durch die Umbildung der Tierformen bereicherten geometrischen Ornament die einzigen Objekte sind, aus denen sich der Schmuck der Gefäße zusammensetzt, wird dieser Widerspruch nicht empfunden, da ihn die Stilisierung der Formen, durch die alle Gebilde allmählich in geometrische Ornamente verwandelt werden, immer wieder aufhebt. Denn das rein geometrische Ornament verlangt gerade das, was der bewegteren Tiergestalt widerstrebt, die regelmäßige Wiederholung. Auch das Pflanzenornament steht hier noch mitteninne: es kann den natürlichen Wechsel der Pflanzenformen nachbilden oder sich, indem es das künstliche Blumengewinde imitiert, wohlgefällig der geometrischen Regelmäßigkeit anschließen. Da tritt mit der Darstellung des Menschen ein neues Moment in die ornamentale Keramik. Indem der Mensch der stilisierenden Zerstörung seiner Form widerstrebt, bringt er jenen ästhetischen Widerspruch erst deutlich zum Bewußtsein, führt aber eben damit auch neue Motive ein, die ihn beseitigen.

f. Der Mensch in der ornamentalen Keramik.

In der Zierkunst der Naturvölker ist die Stilisierung der menschlichen Gestalt und ihr allmählicher Übergang in ein geometrisches Ornament keine ganz seltene Erscheinung. Sie kommt bald an den Mischgestalten aus Tier und Mensch, bald auch an menschlichen Gestalten allein vor, die dann freilich von Anfang an schon fratzenhaft entstellt und dadurch der tierischen Form genähert werden. Sobald aber versucht wird, den Menschen als solchen darzustellen, wie auf Gefäßen und andern Schmuckgegenständen der ägyptischen, assyrischen und frühhellenischen Kunst, so beginnt der Mensch samt den Attributen, die ihm etwa noch beigegeben werden, dieser stilisierenden Umbildung zu widerstehen, indem nun im Gegenteil mehr und mehr das Streben erwacht, die anfänglich schematisch gehaltenen Formen treuer nachzubilden. Der Wechsel des Interesses, der sich in diesem Auftreten des Menschen ankündigt, hängt auch hier wiederum mit einem Wandel der

mythologischen Vorstellungen zusammen. Waren es in der Frühzeit der Tierdarstellungen bestimmte einzelne Tiere, denen dämonische oder göttliche Bedeutung zugeschrieben wurde, und in deren Schutz man entweder die Gegenstände selbst und ihre Besitzer zu stellen suchte, oder die man allmählich wohl auch in spielender Nachahmung von Kultobjekten in der Zierkunst verwendete, so sind es nun bald Darstellungen menschenähnlicher Götter, bald aber auch, und dies in immer wachsendem Maße, die Gestalten der Heroensage, die anfänglich noch in Einzelbildern, dann allmählich in zusammenhängenden Szenen auftreten. Verfielen die primitiven tiermythologischen Bilder teils wegen der größeren Einfachheit vieler Tiergestalten, wie der Schlange, der Eidechse, des Alligators, teils wegen jenes Übergangs in spielende Nachahmung leicht der geometrischen Stilisierung, so ist es bei dem Menschen das Interesse an den dargestellten oder angedeuteten Stoffen des Mythus und der Sagengeschichte, das nicht nur eine solche Rückverwandlung hindert, sondern umgekehrt mehr und mehr zu treuerer Nachbildung anreizt.

Diese erhaltende Kraft, die hier die mythologische Tradition zusammengesetzter Stoffe auf die Phantasie ausübt, wirkt dann auch auf die Umgebung des Menschen, auf die Wagen, die Schiffe, die Tiere und Ungeheuer, mit denen er kämpft, zurück. Um so augenfälliger macht sich aber dabei zugleich der Widerstand bemerklich, den das geometrische Ornament, in das sich diese lebenden Gestalten eingliedern, auf deren Entfaltung ausübt. Das zeigen in den verschiedensten Übergangsstufen zu einer allmählich freieren Behandlung der Formen die aus den archäologischen Bildwerken genugsam bekannten Reste der früharchaischen Keramik der Griechen. Man pflegt bezeichnenderweise gerade die Objekte, in denen der Mensch zum erstenmal in mehrfacher, völlig gleichförmiger Wiederholung in den Vasenbildern auftritt, dem »geometrischen Stil« zuzurechnen. Die Gefäße, die diesen Stil zeigen, tragen nun durchaus nicht bloß geometrische Ornamente, sondern diese sind an ihnen mit jenen einförmigen, nur wenig stilisierten Tier- und Menschendarstellungen verbunden. Doch was uns schon bei den frühesten Einwirkungen der Herstellungs- auf die Nachahmungsmotive entgegentrat, das zeigt sich hier noch einmal, und gerade deshalb, weil

die ursprüngliche Form trotz der Stilisierung erhalten bleibt, besonders deutlich: die starke Anpassung der organischen Formen an die durch das geometrische Ornament vorgezeichneten regelmäßigen Linien. Indem der Mensch mit den ihm beigegebenen Attributen in die geometrische, zumeist wohl schon aus der Stilisierung vormaliger Tierzeichnungen hervorgegangene Ornamentik eingefügt wird, teilt sich zwar diesen neuen Formen die regelmäßige Linienführung jener Ornamente mit, und zugleich geht, in natürlicher Assoziation mit der Rundung des Gefäßes, die gleichförmige Wiederholung derselben auf sie über. Aber eine weitere Vereinfachung, die auch diese Objekte in rein geometrische Formen umwandelt, tritt nicht ein. Davor schützt sie eben jene Beziehung zu geläufigen Stoffen des Mythus und der Sage, die nur noch eine Vorwärtsentwicklung, keine Rückbildung mehr möglich macht. So zeigt uns denn dieser »geometrische Stil« zwischen horizontalen Linien, Zickzacklinien, Mäanderornamenten etwa Menschen in der Frontalansicht auf Wagen stehend, die mit Pferden bespannt sind, gleichförmig im Umkreis der Vase sich wiederholend, während die Beine der Menschen und Tiere der vertikalen, andere Teile der horizontalen Linienführung der geometrischen Ornamente folgen. Oder die Reiter mit ihren Pferden sind in ähnlich steifer Haltung in Gruppen zu je zweien einander gegenübergestellt. Eine andere Vase zeigt Schiffe mit Ruderern und darüber schwebenden Vögeln, alle in der gleichen regelmäßig sich wiederholenden Linienführung, usw.[1]). Doch hier durchbricht auch sichtlich allmählich die kompliziertere Gestaltung der Gruppen und das damit gleichzeitig erwachende Streben, die einzelnen Teile in ihrer Beziehung zu einem zusammengesetzten Ganzen darzustellen, die Schranken des geometrischen Stils. Am längsten bleiben noch Annäherungen an diesen in der Nachbildung von Festzügen, wo die Wiederholung der gleichen Gruppen, dem Blumengewinde analog, ein der geometrischen Wiederholung verwandtes Motiv bildet. Indem sich nun aber die Szenen aus Mythus und Sage immer reicher entfalten und sich ihnen gelegentlich frei erfundene anreihen, die zum Teil mit dem Gebrauchszweck der

[1]) Vgl. die Abbildungen bei Rayet-Collignon, Histoire de la Céramique grecque, 1888, p. 19 ff. Michaelis (Springer), Handbuch der Kunstgeschichte, I, 7. Aufl. S. 138 ff.

Gefäße in Beziehung stehen, gewinnen die Gestalten eine immer freiere Bewegung, und die gleichförmige Wiederholung schwindet völlig oder macht einem loseren Wechsel Platz. In dem Verhältnis zwischen dem geometrischen Ornament und dieser reicheren und bewegteren Darstellung des Menschen ist damit zugleich gegen früher eine Umkehrung eingetreten. Jenes Ornament wird mehr und mehr zurückgedrängt. Es beschränkt sich zuletzt auf die Randverzierungen an der oberen und unteren Grenze der Vase. Damit hat es von selbst aufgehört, für das Bild bestimmend zu sein: es ist vielmehr, ähnlich wie bei dem freien Wandgemälde, zu einer Umrahmung geworden, die sich nach dem Bilde zu richten hat, das sie einschließt. Daneben werden aber in dieser reifen Kunst jene uralten Motive nochmals wirksam, die in den allerersten Anfängen der Keramik die Assoziation der Gefäßform mit der menschlichen Gestalt erweckt hatte. Sie können nun um so leichter entstehen, da das zurückgedrängte geometrische Ornament ihnen keine Hemmung mehr bereitet. Namentlich zur Nachbildung des menschlichen Angesichts reizt die Form der Vase. So entstehen Gesichtsurnen, in deren Gestaltung die Keramik mit der Plastik wetteifert, und die in Typen wie in den mit Vorliebe gebildeten Aphroditegestalten oder dem veredelten Gorgonenhaupt (Fig. 21, S. 150) innerhalb dieser späten Kunst eine merkwürdige Parallele bilden zu den rohen Schädel- und Gesichtsurnen einer primitiven Zeit (vgl. oben S. 180).

So bietet die Aufnahme des Menschen unter die Objekte der Zierkunst wiederum das Bild einer Gesetzmäßigkeit der psychologischen Grundmotive, die in der Verkettung der Erscheinungen selbst und in ihrer Aufeinanderfolge zum Ausdruck kommt. Auch diese Entwicklung besteht nicht in einer Reihe willkürlicher oder zufälliger sinnreicher Erfindungen, sondern die einzelnen Vorgänge, die diesen Verlauf zusammensetzen, greifen schließlich mit derselben psychologischen Notwendigkeit ineinander ein, mit der zum erstenmal in grauer Vorzeit die regelmäßigen Spuren, die die Herstellung primitiver Tongefäße an diesen zurückließ, Assoziationen mit Formen der Umgebung wachriefen und assimilativ in das bildsame Material übergehen ließen. Auf jeder der Stationen, die so diese den Bedürfnissen des Lebens und den Antrieben der bildenden

Phantasie gleichzeitig folgende Kunst durchlief, gab zunächst das vorhandene Gebilde den äußeren Reiz ab, der assimilierende Vorstellungselemente auslöste, die in das Objekt projiziert und dann selbst objektiviert wurden. Dabei sind aber die Assimilationen jeweils durch die vorherrschende Apperzeptionsrichtung bestimmt, und indem diese im Laufe der geistigen Entwicklung stetig sich wandelt, ist sie es, die von Epoche zu Epoche für die künstlerische Gestaltung selbst neue Motive schafft. In diese werden nun die auf den vorangegangenen Stufen erworbenen aufgenommen und je nach den obwaltenden Bedingungen bald unverändert als zierender Schmuck weitergeführt, bald aber auch in der Richtung der neuen Motive abermals umgewandelt.

Die Keramik bietet uns so allem Anscheine nach eine nahezu lückenlose Folge von Zeugnissen für die Entwicklung der Phantasie in der bildenden Kunst. Nachdem wir an diesem ausgezeichneten Beispiel das Ineinandergreifen elementarer Prozesse bei der Entstehung des Kunstwerks von seinen mit der Befriedigung zwingender Lebensbedürfnisse durch technische Mittel beginnenden Anfängen an bis zur ästhetischen Verwirklichung der Ideen, die den tiefsten geistigen Inhalt des menschlichen Lebens ausmachen, verfolgt haben, würde es für den gegenwärtigen Zweck nutzlos sein, in ähnlicher Weise auch die andern Objekte der Zierkunst, wie Gewandung, Waffen, Geräte, endlich den Übergang des Ornaments auf die Werke der Architektur und der andern Künste, sowie die Ergebnisse dieser Rückwirkungen und Wechselwirkungen eingehend zu betrachten. Wo immer wir den Erscheinungen näher nachgehen können, da bietet sich uns eine in allen wesentlichen Zügen übereinstimmende psychologische Entwicklung. Die einzelnen Gestaltungen aber, die diese infolge besonderer Kulturbedingungen annimmt, gehören in das Gebiet der speziellen Völkerpsychologie und der Kunstgeschichte. Denn in dem Maße, als der praktische Zweck zurücktritt und dadurch die Phantasie freieren Spielraum gewinnt, wird nun auch die Vielgestaltigkeit der Formen wie ihrer Motive größer, und treten neben den allgemeinen geistigen Bedingungen singuläre Einflüsse hervor, bei denen die besonderen Eigenschaften einzelner Persönlichkeiten zu wachsender Geltung gelangen.

Gewandung, Waffen und Geräte gleichen nun darin durchaus den Objekten der Keramik, daß sie zunächst allgemeinen Lebensbedürfnissen dienen, außerdem aber durch die Ausstattung mit Ornamenten der verschiedensten Art in das Gebiet der Zierkunst hinüberreichen. Da sich jedoch die allgemeinen Motive der keramischen Ornamente hier in übereinstimmender Weise wiederholen, so können wir uns auf eine kurze Betrachtung der besonderen Eigentümlichkeiten beschränken, die der künstlerische Schmuck dieser Objekte infolge der besonderen Bedingungen annimmt, die teils die Lebensbedürfnisse, aus denen sie entstanden, teils die dem Material anhaftenden Herstellungsmotive mit sich führen.

g. Der Schmuck der Gewandung.

In dem Schmuck der Gewandung wiederholen sich, modifiziert durch die Bedingungen des Schutzbedürfnisses, alle Motive, die bereits bei dem direkten Körperschmuck, namentlich bei der Bemalung und Tätowierung der Haut, wirksam sind. Nun ließen sich die Motive des direkten Körperschmucks nach dem zugleich alle ihre Wandlungen zusammenfassenden Grundcharakter derselben dem Prinzip der Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit unterordnen. Als den wahrscheinlichen Anfang der Entwicklung haben wir aber das Zaubermotiv, als ihr Ende das reine Schmuckmotiv kennen gelernt. Zwischen diesen Endpunkten können dann noch wechselnde Nebenmotive eintreten und gelegentlich wohl auch zu Hauptmotiven werden: so die Hervorhebung von Geschlechts-, Standes- und Besitzunterschieden, der Aufnahme in die Männergemeinschaft usw. (Vgl. oben S. 159.) Dem gegenüber ist die Funktion der Kleidung als Schutzmittel lediglich von den klimatischen Bedingungen und dem Grade der Anpassungsfähigkeit des Menschen an die Außentemperatur abhängig. Wenn darum die Gewandung im ganzen mannigfaltiger wechselt als Bemalung und Tätowierung, so liegt dies wohl in der hier sich entfaltenden Interferenz jener beiden Hauptmotive, des Schutz- und des Schmuckbedürfnisses, begründet, wobei das letztere, der Kürze wegen gewählte Wort die am Schluß dieser subjektiven Motivreihe hervortretende Erscheinung nur stellvertretend für die ganze, in ihrem Anfang meist unserer näheren Nachweisung entzogene Reihe gelten soll. Nun kann aber eine solche Interferenz offenbar in

doppelter Weise wirksam werden. Einmal in dem Sinne, daß das Schutz- über das Schmuckbedürfnis die Oberhand gewinnt: dies natürlich vorzugsweise dann, wenn infolge der Ungunst des Klimas der Schutz besonders dringlich wird. Auf die Kleidung selbst wirkt dieses Moment, wie die Trachten der die Polarregionen bewohnenden Völker zeigen, in hohem Grade ausgleichend. Das Schmuckbedürfnis wird zurückgedrängt: es kommt höchstens bei besonderen Gelegenheiten, z. B. bei Zauberzeremonien in dem Gewand der Schamanen, zur Geltung[1]). Tätowierung, Bemalung und sonstiger direkter Körperschmuck dagegen beschränken sich bei den Bewohnern des hohen Nordens auf dem amerikanischen wie asiatischen Kontinent auf das allein sichtbare Angesicht. Doch läßt sich dieses Verhältnis nicht unbedingt umkehren: die Gebiete, wo das Schutzbedürfnis nur ein geringes ist, sind zwar im allgemeinen auch solche, in denen besonders die Tätowierung ihre reichste Ausbildung gefunden hat. Aber dies ist doch keineswegs konstant, wie namentlich die polynesischen Inselbevölkerungen zeigen, bei denen reiche und sparsame Tätowierungen oft auf naheliegenden Inseln nebeneinander bestanden, und wahrscheinlich vor der Ankunft der Europäer bereits Fluktuationen in der Herrschaft dieser Formen vorkamen.

Doch jenes Ineinandergreifen von Schutz und Schmuck kann auch noch in einem zweiten, dem vorigen entgegengesetzten Sinne stattfinden, indem beide sich miteinander verbinden und nun die Gewandung selbst zur Hauptträgerin des Schmucks wird. Form, Farbe und ornamentale Ausstattung des Gewandes sind dann resultierende Produkte beider Faktoren, und aus dem wechselnden Übergewicht des einen oder andern zusammen mit den weiter zurückliegenden Motiven religiöser und sozialer Art resultieren nun die Erscheinungen, die den Inhalt der Geschichte der Kleidung von den frühen Anfängen der Kultur bis herab auf die Gegenwart ausmachen. Uns interessieren hier nur die Anfänge dieser Geschichte, und bei ihnen wieder vorzugsweise diejenigen Teile derselben, wo das Schmuckbedürfnis noch nicht jene primären Motive

[1]) Beispiele vom Kleiderschmuck der Eskimos vgl. bei L. M. Turner, The Hudson Bay Eskimo, Report of the Ethnol. Bureau, Washington, XI, 1894, p. 281 ff.

abgelöst hat, die zwingenderer Natur sind als die spielenden Verzierungen des eigentlichen Schmucks oder die Überreste einst bedeutungvollerer Formen der Gewandung, die zum Teil heute noch in der Standes- und der Berufstracht sowie in den spezifischen Fest- und Trauertrachten zurückgeblieben sind. Wo immer wir aber einem Zustande nahekommen, der jene Motive, die sich mit Wahrscheinlichkeit als die Ausgangspunkte des direkten Körperschmucks annehmen ließen, auch in der Tracht deutlich erkennen und den Schutzzweck zurücktreten läßt, da erscheint die Gewandung und erscheint insbesondere der Schmuck, mit dem sie ausgestattet ist, wesentlich als eine Projektion des direkten Körperschmucks auf das den Körper bedeckende Kleid. Natürlich wird dabei das Ornament mannigfach modifiziert, indem es sich dem veränderten Material und den Anforderungen an eine schützende Bedeckung anpaßt. Das sind Bedingungen, die einerseits der Phantasie, die nun nicht mehr beliebig auf den gegebenen Körperflächen ihre Zeichnungen entwerfen kann, Schranken auferlegen, die aber anderseits zugleich reichere und mannigfaltigere Färbungen zulassen und neue wichtige Formmotive hinzubringen. Namentlich sobald jene frühe Kunst des Flechtens, die ja schon in die ornamentale Keramik, wie wir sahen, so wirkungsvoll eingriff, von den primitiven Korbgeflechten auf die Herstellung der Gewandstoffe übertragen wird, beginnen hier die Herstellungsmotive in ähnlicher, nur noch weit zwingenderer Weise wirksam zu werden wie bei den Objekten der primitiven Keramik. Denn das Geflecht oder Gewebe enthält an sich schon eine Fülle ornamentaler Motive, die sich vollends durch die Verwendung von Riemen und Fasern aus verschiedenem, namentlich verschieden gefärbtem Material in der mannigfaltigsten Weise steigern. So entspinnt sich auch hier jene Konkurrenz von Formen, die aus äußeren Bedingungen der Technik hervorgegangen sind, mit der willkürlichen Weiterführung und Verbindung derselben, die allen Entwicklungen des Ornaments eigen ist. Dabei führen dann die Modifikationen der technischen Ausführung immer von selbst wieder zu neuen regelmäßigen Bildungen, die doch anschaulich erst in dem Moment erfaßt werden, wo sie bereits vollendet sind. So entwickelt sich eine bald planlos experimentierende, bald erfinderische Technik, durch welche die Kunst des

Flechtens und Webens frühe schon eine relativ hohe Ausbildung erreicht, und die dann wieder auf alle andern ornamentalen Künste zurückgewirkt hat. Vor allem ist es die Kleidung, bei der im großen schon durch die bilaterale Symmetrie des Körpers das Verlangen nach Regelmäßigkeit erweckt wird, und dem nun im kleinen das durch die technische Herstellung entstehende Muster zuerst der geflochtenen und dann der gewebten Stoffe entgegenkommt. Denn diese Geflecht- und Gewebemuster werden an Regelmäßigkeit ihrer Bildung nur von manchen Naturprodukten erreicht oder übertroffen.

Diese Bedingungen bewirken es, daß das Gewand und die ihm ähnlichen Erzeugnisse der Flecht- und der Webekunst, wie Matten und Decken, vielfach sich direkt zu einer reichen, rein auf den Motiven der Herstellung beruhenden geometrischen Ornamentik entwickeln. Jener Umweg, auf dem überall sonst namentlich die komplizierteren geometrischen Muster entstanden sind, der Umweg über die Tier- und Menschendarstellung, kann daher in diesem Falle anscheinend ganz hinwegfallen, falls er nicht durch die Übernahme eines fertigen Musters aus einem andern Gebiete der Zierkunst nachträglich doch eingeschlagen wird. In dieser von frühe an stark ausgeprägten Tendenz der Flechtkunst und ihrer Fortsetzung in die Webekunst liegt es denn auch begründet, daß uns hier weitaus am häufigsten Objekte mit reicher und dennoch vollkommen rein gebliebener geometrischer Ornamentierung begegnen. Je begreiflicher dies nach den technischen Vorbedingungen dieser Künste ist, um so mehr spricht es dann aber von vornherein für den Hinzutritt spezifischer Motive, wenn gleichwohl vor allem bei solchen Objekten, deren Zweck mit sehr ausgeprägten religiösen und sozialen Motiven in Beziehung steht, wiederum Nachahmungsmuster zu dem primären geometrischen Ornament hinzutreten. Dahin gehören vor allem die ohnehin durch reicheren Schmuck ausgezeichneten Gewänder der Häuptlinge und Krieger, der Zauberer und Priester oder der Mitglieder religiöser Genossenschaften, endlich die Matten und Decken, an denen es bei Hof- und Zauberzeremonien nicht zu fehlen pflegt. Außer Menschen- und Tierformen sind es besonders fratzenhaft gestaltete, gorgonenähnliche Gesichter, die uns auf solchen Gewandstücken begegnen; daneben, wo mytho-

logische Vorstellungen dies nahelegen, Sonnen, Monde und Sterne. Besonders aber ist es ein Bild, das unabhängig in den verschiedensten Teilen der Erde an solchen Gewandstücken wiederkehrt: das Auge. Auf dem Zaubermantel, den der »Medizinmann« der Indianer bei feierlichen Anlässen trägt, auf den Matten und Decken, die zu gleichen Zwecken verwendet werden, begegnet man dem Augenornament in den allerverschiedensten Gestalten: in Gesichtern von wechselnder Form und Größe oder für sich allein in ornamentaler Umrahmung, oft Dutzende von Augen über ein und dasselbe Gewandstück verteilt (Fig. 47)[1]. Das gleiche Motiv findet sich weitverbreitet in der Gewand- und Mattenbereitung der ozeanischen Inselwelt. Auch unter den Symbolen der Tätowierung haben wir es bereits kennen gelernt. (S. oben Fig. 23 u. 24, S. 162 f.) Die Bedeutung dieses Motivs kann, besonders wo es in so vielfacher Wiederholung vorkommt, nicht zweifelhaft sein: sie hängt offenbar mit der wichtigen Rolle zusammen, die der Glaube an die zauberhafte Wirkung des Blicks in der primitiven Psychologie spielt, und dem wir noch im heutigen Aberglauben in der Furcht vor dem »bösen Blick« überall begegnen[2]. In der Kunst reichen die Spuren dieses Glaubens von den mehräugigen Fetischbildern afrikanischer Negervölker an bis zu dem idealen Gorgonentypus der griechischen und den ihm verwandten Formen der mexikanischen Kunst[3]. Dabei bleiben aber



Fig. 47. Zaubermantel der Chilkat-Indianer, nach Mallery.

---

[1]) Mallery, Ethnol. Rep. Washington, X, 1893, p. 430.

[2]) Vgl. unten Kap. IV.

[3]) Das mexikanische Altertum bietet hier zugleich das seltene Beispiel, daß das

doch Gewänder, Decken und Matten im allgemeinen die bevorzugten Objekte. Der Grund ist hier derselbe, der auch bei der Tätowierung das Auge bevorzugen und vielfach noch sonst nach der stilisierenden Verwandlung der übrigen Teile einer nachgeahmten Tierform das Auge allein deutlich erkennbar zurückbleiben läßt. Der Schmuck des Gewandes ist hier so recht die Projektion der Tätowierung und ihrer Motive von der natürlichen Körperhülle auf die künstliche. Nur steigert beim Gewand die leichtere Ausführung des Motivs die Fülle der Anwendungen und damit dessen Wirkungen. Beim Anblick eines Zaubermantels wie des in Fig. 47 abgebildeten begreift man, daß da, wo der Glaube an die dämonische Macht des Blicks noch lebendig ist, ein solches von drohenden Augen strotzendes Kleid nicht nur als ein magischer Schutz gegen äußere Gefahr, sondern als ein Mittel zur Ausübung magischer Wirkungen gelten kann. Ist doch selbst für den Beschauer, der von solchem Aberglauben gänzlich frei ist, noch etwas von der eigentümlich unheimlichen Gefühlswirkung, die dieses gehäufte Augenornament ausübt, erhalten geblieben. Von diesen Fällen, wo noch heute für uns eine einigermaßen verwandte psychische Wirkung anklingt, müssen wir aber sicherlich ausgehen, um Sinn und Bedeutung dieser primitiven Ornamentik zu würdigen. So wenig wie die Augen der Masken, Gewänder und Matten ursprünglich bloße Schmuckmittel gewesen sind, ebensowenig wird dies von den sonstigen, der umgebenden Tierwelt entnommenen Symbolen, den Schlangen, Eidechsen, Vögeln, oder von den Bildern der Gestirne gelten, die uns auf solchen Gewand- und Teppichmustern ebenso wie in den Zeichen der Tätowierung begegnen. Wenn der Mensch der primitiven Kultur sein Kleid und seine Umgebung mit den Symbolen dämonischer Wesen schmückt, so stellt er sich damit in den unmittelbaren Schutz dieser Dämonen, und dieser Zweck ist dem des bloßen Schmucks wohl lange vorausgegangen. Der letztere mußte aber freilich von selbst zu jenem hinzutreten, indem das Produkt dieser primitiven Kunst von Anfang an schon in den einfachen Herstellungsmotiven der Objekte überall zugleich ästhetische

Augenornament in mehrfacher Wiederholung, im Anschluß an die Töpfe in Menschengestalt, sogar in der Keramik vorkommt. Vgl. Ed. Seler, Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde, Bd. 2, 1904, S. 328 f.

Eindrücke erzeugte, die nun in gleichem Sinn auf die magischen und symbolischen Bilder, die in sie aufgenommen wurden, zurückwirkten. Darin lag dann zugleich einerseits der Antrieb zu einer fortwährenden Angleichung der Nachahmungs- an die Herstellungsmotive und ihre selbständigen rein ornamentalen Weiterbildungen, anderseits die Bedingung zu der stetigen und allmählichen Umwandlung der Objekte in reine Schmuckgegenstände. So ist das Ästhetische hier überall nicht das Ursprüngliche, sondern das letzte Ergebnis, das aus seiner Verbindung mit den anfangs weit überwiegenden mythologischen Beweggründen zurückbleibt. Daß dieser Übergang schon in relativ primitiven Zuständen mindestens teilweise eingetreten ist, das wird aber allerdings wohl nicht unwesentlich gerade bei der Flecht- und Gewebetechnik durch die fortschreitende Stilisierung unterstützt, da diese mit der Veränderung der ursprünglichen Form doch auch mehr und mehr deren Bedeutung verdunkelt, analog etwa wie der Lautwandel den Wechsel der ursprünglichen Bedeutungen der Wörter gefördert hat.

h. Werkzeuge und Waffen.

Während die Kleidung in dem Schutzbedürfnis ihren nächsten Ursprung hat und erst unter der Wirkung sekundärer Motive dem Streben nach äußerer Betätigung dienstbar geworden ist, stehen Werkzeuge und Waffen in der Reihe der Hilfsmittel einer primitiven Kultur auf der entgegengesetzten Seite. Sie dienen von Anfang an ganz und gar dem Zweck äußerer Machtwirkung, und das Werkzeug, das nach seiner allgemeinen Bestimmung wohl wieder als das ursprünglichere von beiden angesehen werden darf, findet sein Vorbild in den natürlichen Werkzeugen des Menschen, in den Armen, Händen, Fingern, den Organen, die durch ihre kombinierten Bewegungen und je nach Bedürfnis unterstützt durch noch andere Körperteile die Muskelkraft jeweils in der für bestimmte Arbeitszwecke geeigneten Form nach außen tragen. Das künstliche Werkzeug fügt dazu schon in seinen primitivsten, aus Stein oder Holz gefertigten Formen die Eigenschaften eines härteren Materials und größerer Hebelarme, die der Wirkung der Kraft zustatten kommen. Hammer und Axt, Messer und Dolch, diese ursprünglichen Werkzeuge, sind aber zugleich die frühesten Formen der Waffe, und wie

der Mensch von frühe an Arm und Faust ebenso beim Aufbau seiner Hütte und zu sonstigen für sein Leben notwendigen Arbeiten wie zur Abwehr gegen ihn bedrängende Feinde verwandte, so werden wohl auch schon die ältesten Steinäxte und Steinmesser dem doppelten Zweck des Werkzeugs und der Waffe gedient haben. Doch mit dem Fortschritt der Technik differenzierten sich naturgemäß diese Hilfsmittel aktiver Kraftbetätigung nach ihren verschiedenen Zwecken, und alles spricht dafür, daß hier zunächst die Waffe vor dem Werkzeug den Vorsprung gewonnen hat. Denn Hilfsmittel, die den spezifischen Charakter der Waffe, ohne die Möglichkeit der Verwendung als Arbeitswerkzeuge, an sich tragen, begegnen uns schon in frühester Zeit in der Lanze, in Bogen und Pfeil, in der Schleuder sowie in den Wurfhölzern und Wurfbrettern mancher Naturvölker. In welcher Weise Waffen und Werkzeuge ihren besonderen Zwecken angepaßt und zugleich, wie wir vermuten dürfen, teils nach den in den natürlichen Organen des Körpers gegebenen Vorbildern, teils wohl auch, wie z. B. der Bogen, nach gelegentlichen Erfahrungen entstanden sind, kann um so mehr unerörtert bleiben, als man in dieser Beziehung ohnehin auf bloße Vermutungen angewiesen ist. Nicht minder müssen hier die Zeugnisse früher Kulturbeziehungen, die sich aus der Verbreitung gewisser Formen des Bogens, des Schildes oder anderer Waffen ergeben, als rein ethnologische Probleme ausgeschieden werden[1]. Um so mehr ist auch in diesem Falle die Art und Weise, wie sich mit dem unmittelbaren physischen Zweck der Waffen und Werkzeuge weitere, diesem Zweck an sich fremde Motive verbinden, psychologisch bedeutsam. Solche Motive finden aber wiederum ihren Ausdruck in allen den anscheinend zwecklosen Attributen, die wir dem auch hier seiner ursprünglichen Bedeutung nach zunächst unbestimmten Begriff des Schmucks unterordnen. In diesem Fall tritt aber ein Verhältnis augenfällig hervor, das auf

[1]) Über die Beziehung der primitiven Werkzeuge zu den Körperorganen vgl. E. Kapp, Grundlinien einer Philosophie der Technik, 1875, S. 40 ff. Über die Verbreitung der afrikanischen Pfeile nnd Bogen Fr. Ratzel, Abh. der Phil.-hist. Kl. sächs. Ges. der Wiss. Bd. 13, 1891, S. 291 ff. und Berichte derselben Ges. 1887, S. 233 ff. Über die des Bogens und Speers im indo-afrikanischen Völkerkreise Ratzel ebenda, Ber. 1893, S. 147 ff. Über Schilde nnd andere afrikanische Waffen L. Frobenius, Der Ursprung der afrikanischen Kulturen, 1898, S. 23 ff.

jene Bedeutung Licht zu werfen scheint: es ist dies, daß die Waffe früher als das Werkzeug mit mancherlei Ornamenten versehen wird, und daß unter den verschiedenen Formen der Waffe im allgemeinen wieder diejenigen, die von Anfang an nur als Waffen, nicht gleichzeitig als Werkzeuge dienen, früher solche Nebenattribute empfangen haben als jene, bei denen ein doppelseitiger Gebrauch möglich ist. In der Regel ist es erst eine verhältnismäßig höhere Kultur, die auch das Werkzeug gelegentlich mit Schmuck versieht. Dagegen tragen schon die Wurfbretter und Wurfhölzer der Wilden nicht selten ornamentale Symbole. Dasselbe gilt für Bogen und Pfeil und besonders für den Schild, der ja in einer bei den Kulturvölkern der Alten und der Neuen Welt übereinstimmenden Entwicklung in der Nebenform des »Wappenschildes« zum reinen ornamentalen Symbol geworden ist. Dieser Übergang war aber natürlich nur dadurch möglich, daß der Schild schon in seiner ursprünglichen Form die Motive zu solchen ornamentalen Ausstattungen in sich trug.

Hier, wie bei den meisten andern Objekten der Zierkunst, ist freilich das Ornament kein ausnahmsloses Attribut der Gegenstände. Wie neben dem mit reichem Schmuck versehenen Festgewand das Alltagskleid in vielen Fällen nur seinem nächsten Zweck der Bedeckung und des Schutzes dient, und erst in dem Prunkgewand des Häuptlings und des Priesters die schmückende Phantasie sich ungehemmt entfaltet, so verhält es sich auch mit der Waffe. Es sind immer nur einzelne, aus irgendwelchen Gründen bevorzugte Exemplare, an denen sich die schmückende Kunst betätigt. Diese versagt um so mehr, je vergänglicher und je mehr dem Verlust ausgesetzt die Waffe ist. Darum ist der Bogen weit häufiger geschmückt als der Pfeil, das Wurfbrett häufiger als das Wurfholz. Den reichsten Schmuck trägt aber, wo überhaupt das Schmuckbedürfnis im Gebiet der Waffentechnik um sich gegriffen hat, der S c h i l d. Er, der am meisten von allen Waffen ein bleibendes Eigentum seines Trägers ist, bildet, wie die Kleidung, einen Teil seines Selbst. Hatte sich der primitive Schmuck der Bemalung und Tätowierung des eigenen Körpers auf das Gewand übertragen, so wird nun wiederum der Schmuck des Kleides auf den Schild des Kriegers projiziert; und um der Bedeutung willen, die dieser als Schutz im

Kampfe besitzt, wird er als ein besonders wertvolles Eigentum geschätzt, an dem sein Träger mit Vorliebe die Symbole seines Ranges und seiner Abstammung anbringt. Darum ist nicht das Gewand, sondern der Schild zum vornehmsten Wappensymbol geworden, dem meist nur als Nebenbestandteile andere Stücke der Bewaffnung, der Helm, das Schwert, die Lanze, beigegeben wurden. Gerade in dem Ornament der Waffen offenbaren sich aber außerdem schon auf primitiveren Stufen nicht unbeträchtliche Unterschiede der Phantasiebegabung und ihrer Richtung. So steht der afrikanische Völkerkreis in der Ausschmückung dieser Gegenstände, wie auch schon der Kleidung, weit zurück hinter den ozeanischen und amerikanischen Stämmen, obgleich die Waffentechnik als solche, die Vielgestaltigkeit der Wurfmesser, Streitäxte und Schilde in Afrika eine überaus reiche ist.

Daß nun, abgesehen von diesen Schwankungen im einzelnen, die Waffe durchgängig mehr als das Werkzeug Objekt des Schmucks wurde, ist wohl zum Teil schon aus der Häufigkeit des Gebrauchs psychologisch begreiflich. Das Werkzeug, mit dem der Mensch alltäglich umgeht, dessen Wirkungen ihm überdies so geläufig sind wie die seiner eigenen Arme und Hände, hat mit dem nützlichen Zweck, dem es dient, seine Bedeutung erschöpft: es ist zu einem selbstverständlichen Attribut des Lebens geworden. Anders die Waffe, deren Wert höher steht, weil sie seltener gebraucht wird, die aber, außer für den ernsten Kampf, auch für das beliebteste Spiel kriegerischer Stämme, für den Kriegstanz, Verwendung findet. Gleichwohl sind das nur sekundäre Momente. Als die primäre Bedingung wird man vielmehr dies ansehen müssen, daß Kampf und Krieg in ungleich höherem Maße das Fürchten und Hoffen und die Leidenschaften des Menschen erregen als die ruhigeren Beschäftigungen des Baumfällens, der Aufrichtung von Zelten und Hütten und ähnliches. Das leidenschaftlich bewegte Gemüt findet darum, wie in der gesteigerten Energie der Bewegungen, so in der ganzen äußeren Erscheinung einen adäquaten Ausdruck, und dieser Gesamtstimmung passen nun auch Kleidung und Waffen sich an. Darum schmückt der Krieger für den Kampf und seine Nachbildungen, den Kriegstanz und das Kampfspiel, sich selbst, seine Kleider und Waffen. Er bemalt sein Angesicht, gibt sich durch

Federn, mit denen er Haupt und Kleider ausstattet, ein imponierendes Aussehen und sucht nun auch seine Waffen und vor allem den ihn schützenden und zugleich als Waffe im Nahekampf dienenden Schild furchterregend zu machen. Doch mag damit auch ein Teil der Motive gekennzeichnet sein, die den Krieg und seine spielenden Nachahmungen zu erlesenen Gelegenheiten machen, um Pracht und Schmuck zu entfalten, so kann damit der letzte Ursprung dieser wichtigen Betätigungen der Zierkunst noch nicht erschöpft sein. Gerade die charakteristischen Elemente des Waffenschmucks nämlich, die Zeichnungen der Lanzen und Streitäxte, der Wurfhölzer und ihrer Widerlager, tragen zu jenem pomphaften Aussehen des Kriegers, wie es durch Federschmuck und Gesichtsbemalung und andere weithin sichtbare Attribute erzeugt wird, nichts bei. Der Schild, der mit Vorliebe ebenfalls glänzend bemalt wird, tut dies zwar; aber da uns in seinen Zeichnungen vielfach dieselben Objekte wiederbegegnen, die, ohne in die Ferne zu wirken, auch den Waffen beigegeben sind, so wird auch hier an eine ähnliche Verbindung der Motive zu denken sein, wie sie uns schon so vielfach begegnet ist. Dies bestätigt in der Tat durchaus die Beschaffenheit der Waffenornamente. Wohl finden sich auch hier rein geometrische Verzierungen, denen eine Beziehung zu Objekten der Natur nicht mehr anzusehen ist, und in manchen Fällen, wie z. B. bei den aus Flechtwerk gefertigten Schildformen, mag schon die Herstellungsweise, ähnlich wie bei andern Objekten, zu rein geometrischen Ornamenten geführt haben. Aber bei den eigentlichen Angriffswaffen kommen im allgemeinen solche Herstellungsmotive nicht in Betracht, und hier tritt nun auch wiederum das Tiermotiv überall in den Vordergrund, entweder in seiner noch deutlich erkennbaren ursprünglichen Form oder in mehr oder weniger stilisierten Umbildungen, durch die es dann in geometrische Ornamente übergehen kann. Dennoch bleibt es gerade bei der Waffe noch häufig in seinen originären Formen erhalten, sei es für sich allein, sei es in Verbindung mit stilisierten geometrischen Verzierungen. Die bedeutungsvollsten Bestandteile solch gemischter Ornamente bilden danach auch hier die Tierzeichnungen. Daß sie kein zufälliger oder aus bloßem ästhetischen Wohlgefallen angebrachter Schmuck sind, daran kann aber kein Zweifel bestehen.

Denn die Tiere, mit deren Bildern Waffen und Schilde geschmückt werden, sind durchweg die gleichen, die uns auch in der Tätowierung, auf den Mänteln der Zauberpriester oder an den als spezifische Kultusobjekte benützten Zauberstäben begegnen. So zeigen die Wurfhölzer und Wurfbretter der Australier besonders häufig Schlangen- und Vogelformen und gelegentlich auch anscheinend aus Vogel und Krokodil zusammengesetzte Mischgestalten, seltener Umrisse mensch-



Fig. 48. Australisches Wurfholz, nach Curr.

licher Figuren (Fig. 48 und 49). Ähnliche Typen finden sich auf Neuguinea und auf den Inseln Mikronesiens[1]). Auf afrikanischem Boden ist es die Eidechse, die uns, entsprechend der Verbreitung ihrer Formen und der Bedeutung, die sie demnach auch im Kultus dieser Ländergebiete einnimmt, überall wiederbegegnet. Sie findet sich auf den verschiedensten Objekten, von den Zauberstäben der

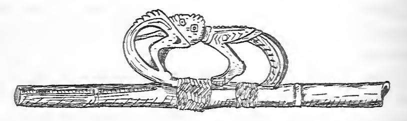


Fig. 49. Ansatzstück eines australischen Wurfholzes, nach von Luschan.

Fetischpriester, den Waffen und Schilden an bis herab zu den Kürbisgefäßen und Spielmarken (Fig. 50)[2]). Gewiß mag bei der Mannigfaltigkeit dieser Verwendungen für Gegenstände des täglichen Gebrauchs die ursprüngliche Bedeutung gelegentlich verblaßt sein. Aber daß sie eine solche über die bloß spielende Nachahmung hinausgehende gehabt hat, wird man auch hier nicht bezweifeln können. Wenn Lanze, Streitaxt und Schild mit den gleichen Sym-

[1]) E. M. Curr, The Australian Race, vol. 1, 1886, p. 143 ff. F. von Luschan, Das Wurfholz in Neu-Holland und in Ozeanien, Festschrift für Ad. Bastian, 1896, S. 131 ff.

[2]) K. Weule, Die Eidechse als Ornament in Afrika, Festschrift für Ad. Bastian, S. 169 ff.

bolen geziert sind wie der Zauberstab, so hat dabei sicherlich ursprünglich die Absicht bestanden, auch ihnen etwas von den gleichen Zauberwirkungen mitzuteilen. Daß das Geschoß treffe, daß der Schild den Angegriffenen schütze, dafür sind sie zunächst mit den erforderlichen physischen Eigenschaften ausgestattet. Doch mit diesen natürlichen Mitteln wünscht der Naturmensch zugleich die Kraft des Zaubers zu verbinden, der dem Wurfholz das tödliche Ziel und dem Schild seine schützende Macht sichert. Und so trägt wohl selbst die harmlose Spielmarke ihr Symbol ursprünglich nicht ohne den tieferen Sinn, dem, der sich ihrer bedient, das Glück herbeizuzaubern. Unter allen Gegenständen der Bewaffnung sind es jedoch die Schilde, die in den Attributen, mit denen sie versehen werden, am deutlichsten und am dauerndsten die Spuren dieses Ursprungs an sich tragen. Der Schild soll decken und schützen; er soll aber auch schrecken und, wenn nötig, ebenso durch seine Zauberkraft wie durch seinen physischen Widerstand das feindliche Geschoß unwirksam machen. Besonders der Schild ist es daher, der neben den Tierformen, die in ähnlicher Bedeutung auch in der Tätowierung und an den Waffen vorkommen, den Schlangen, Vögeln, Krokodilen, besonders häufig das Augenornament trägt. Er gleicht darin nicht selten jenen Zaubermänteln und Zaubermatten, die den Beschauer aus zahllosen Augen anstarren (s. oben Fig. 47)[1]. Hierin ist eben der Schild eine Projektion des Gewandes, und zwar nicht bloß, wie es oben genannt wurde, des Gewandes überhaupt, sondern speziell des Zaubergewandes, das gleichzeitig vor fremdem Zauber schützen und selber nach außen Zauberwirkungen hervorbringen soll. Gerade in diesem Fall können wir wiederum leicht einigermaßen nachfühlen, was in der Seele des Zaubergläubigen beim Anblick eines solchen Objektes vor sich geht. Wenn ein altmexikanischer Wappenschild ein dem ältesten griechischen Gorgonentypus

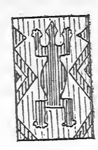




Fig. 50. Afrikanische Eidechsenornamente, nach Weule. *A* Schild der Baluba. *B* Zauberstab der Konde.

[1]) H. Schurtz, Das Augenornament nd verwandte Probleme. 1895.

ähnliches Angesicht zeigt, starrende Augen, geöffneten Mund mit starken, an den Seiten hervortretenden Hauzähnen, so kann der Ausdruck des Entsetzens, das dieser Schild hervorbringen sollte, als er dereinst als Wehr im Kampfe gebraucht wurde, nicht sprechender dargestellt werden[1]). Mochte darum vielleicht schon bei den alten Mexikanern selbst dieses Bild, als erst der Schild zum Wappen geworden war, leeres Symbol sein: der Ursprung ist jedenfalls auch hier die Wirklichkeit und nicht das bloße Symbol der Stammesunterscheidung gewesen. Wie der Naturmensch in die Zeichnung eines Tieres oder eines menschlichen Angesichts die Seele verlegt, die in dem dargestellten Wesen selbst lebt, und wie das dämonische Tier, das er auf sein Wurfgeschoß zeichnet, diesem die todbringende Bahn weisen soll, so will er durch den mit dem Gorgonengesicht oder mit den drohenden Augen versehenen Schild den Feind nicht bloß schrecken, sondern bezaubern. Gilt doch in der ursprünglichen Verkettung der Affekte mit den Eindrücken, durch die sie erregt werden, der Schreck, den ein Objekt einflößt, selbst schon als eine Wirkung des Zaubers, den es ausübt.

In allem dem sind die Ornamente der Waffen und Schilde in viel ausgesprochenerer Weise und wahrscheinlich dauernder die Träger mythologischer Vorstellungen als der Schmuck der Gefäße, Kleider und Werkzeuge, bei denen die Zwecke des täglichen Lebens, denen sie dienen, so sehr im Vordergrund stehen, daß die Nachbildung von Tier- und Menschenformen wohl vielfach nur auf einer spielenden Wiederholung anderwärts entlehnter mythologischer Motive beruht und daher leicht in bedeutungslosen Schmuck übergeht, oder aber auf einzelne Gegenstände von besonders geheiligtem Gebrauche beschränkt bleibt, wie bei den Opferschalen und Zaubermänteln. Hier stehen die Waffe und besonders der Schild in der engen Beziehung ihres Schmucks zu magischen Wirkungen, die man von ihnen erhofft, wieder dem primitivsten aller Ornamente, dem direkten Körperschmuck, am nächsten. Mit der Tätowierung teilt daher die Ornamentik der Waffen und der Schilde auch die Eigenschaft, daß sie vor der stilisierenden Umwandlung der ursprünglichen

[1]) Vgl. die Abbildung bei Ed. Seler, Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Altertumskunde, Bd. 2, 1904, S. 592. Dazu oben Fig. 21, S. 150.

mythologischen Gebilde im ganzen mehr bewahrt worden ist als bei den meisten andern Objekten der Zierkunst. Zeigt doch noch der heutige Wappenschild seine Löwen oder Adler oder sonstige Tiere, die in weit entlegener Vorzeit als Verkörperungen dämonischer Wesen gelten mochten, meist in wenig veränderter Gestalt.

i. Das Ornament der Hausgeräte.

Hier schließt sich nun die letzte Klasse von Gegenständen, die neben den bisher genannten noch selbständige Objekte der Zierkunst sein können, die der Hausgeräte, wieder den ihnen in der Beziehung zum täglichen Leben gleichstehenden Gefäßen und Werkzeugen näher an. Auch Bänke, Schemel, Tische, Stühle können des Schmucks um so leichter entraten, je mehr sie dem fortwährenden praktischen Gebrauche dienstbar geworden sind. Dabei ereignet sich nun in dieser Gerätetechnik, die ihre Objekte je nach dem zu Gebote stehenden Material aus Holz oder Stein fertigt, das nämliche, was in die früheste Keramik schon die Nachahmung der Menschen- und Tiergestalt hineingetragen hat. Der praktische Zweck fordert eine bestimmte Form. Diese erweckt aber auch hier in dem Maße Assoziationen mit geläufigen Tier- oder Menschenformen, als Herstellung und Zweck Bedingungen mit sich führen, die einer Ähnlichkeit der Formen entgegenkommen. So fordert die Stabilität eines Gerätes, das fest auf dem Boden stehen soll, mindestens vier Stützen, falls es nicht auf seiner ganzen Basis aufruhen soll, was für viele Zwecke hinderlich ist. Nun mag es sein, daß bei der ersten Herstellung solcher vierbeiniger Möbel aus Holz oder Stein die Körperform des vierfüßigen Tieres bereits Vorbild gewesen ist. Sicher ist es aber, daß, nachdem einmal diese für die Stabilität der Objekte zweckmäßigste Form gewählt war, sie unmittelbar jene Assoziationen mit der Tierform erweckte, die noch heute in unserer Sprache nachwirken, wenn wir von den Beinen und Füßen unserer Tische, Stühle, Schemel oder Schränke reden. Bei uns sind freilich diese Vorstellungen abgeblaßt. Wir beziehen darum das Gerät nicht mehr oder höchstens, wenn bestimmtere Assoziationen der Form zu Hilfe kommen, auf irgendein einzelnes Tier. Bezeichnungen der Art haben sich daher auch in der Sprache nur ausnahmsweise für gewisse Geräte erhalten, wie in dem »Bock«, dem

»Pferdchen« (franz. *chevalet*) für eine Staffelei oder ähnliche mit längeren Beinen versehene Möbel. Anders der Naturmensch. Er assimiliert unmittelbar das Gerät selbst als ein in Form und Größe entfernt ähnliches Tier, das ihm aus dem täglichen Anblick geläufig ist, oder an das sein Interesse ihn fesselt. Die Tierform, die er in das Gerät hineinsieht, arbeitet er dann aber auch aus diesem heraus, wenn er es herstellt. So kommt es, daß uns hier, ganz ähnlich wie bei der Keramik, gerade auf den primitivsten Stufen Geräte begegnen, die im einzelnen jeden Schmuckes entbehren, die aber in ihrer Gesamtform irgendeine bestimmte Tiergestalt zu ihrem Vorbilde haben. Dabei ist die Form des Rumpfes im all-

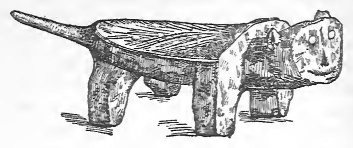


Fig. 51. Holzschemel der Mehinaku (Zentralbrasilien), Jaguarform, nach K. von den Steinen.

gemeinen durch den Gebrauchszweck, die der vier Beine durch die Forderung der Stabilität gegeben. Was die Kunst als eine für diesen praktischen Zweck überflüssige Beigabe hinzubringt, das ist nur der Kopf und allenfalls der Schweif: so in dem merkwürdigen Schmuckstück brasilianischer Waldindianer, das die Fig. 51 wiedergibt, und in dem man unschwer bei aller Unbeholfenheit der Form den Versuch der Nachbildung eines Jaguars erkennt. Ähnliche Formen, auch von Vögeln, bei denen dann die vier Stützen zu einem einzigen Beinpaar vereinigt sind, finden sich bei diesen und andern primitiven Stämmen vielfach[1]).

[1]) K. v. d. Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens², 1897, S. 256 ff. Abbildungen ähnlicher Objekte aus Mittelamerika, die bereits einer etwas fortgeschritteneren Stufe angehören, bei W. H. Holmes, Ancient Art of the Province of Chiriqui, Ethnol. Rep., Washington, VI, 1888, p. 26 ff. Analoge Formen finden sich in Ozeanien, Neuguinea und Westafrika, wo besonders die in diesen Gebieten verbreiteten Schemel mit Nackenstützen ein beliebtes Objekt kunstvoller

Mit der zunehmenden Kunstübung erfahren dann diese Formen eine Umwandlung, in der sich auf das treueste die Entwicklung der Keramik wiederholt: die Tiernachahmung verschwindet allmählich aus der Gesamtform, um durch die Nachbildung von Tier-, Men-



Fig. 52. Steinschemel der Chiriqui in Pantherform, nach Holmes.

schen- und auf der letzten Stufe auch von Pflanzenformen auf der Oberfläche ersetzt zu werden. Einige Beispiele dieses Übergangs zeigen die Abbildungen in Fig. 52 und 53. Fig. 52 ist ein Steinschemel, der in der Gesamtform noch ganz den vorigen Typus bietet, abgesehen davon, daß der Kopf mit größerer Sorgfalt ausgeführt ist. Zudem hat die ganze Oberfläche des Gerätes einen ornamentalen Schmuck empfangen, der allem Anscheine nach wiederum eine Mischung aus Herstellungs- und Nachahmungsmuster darstellt. Einerseits bringt nämlich die Bearbeitung des Steins ein der Meißelführung entsprechendes Strichmuster hervor, das, wo die Technik die Aufgabe des Glättens der Oberfläche erst unvollkommen zu bewältigen vermag, leicht zu einer ornamentalen Verwendung der regelmäßigen Striche führt, analog wie uns das bei der Technik der primitiven Töpferkunst begegnet ist (S. 175 ff.). Dabei scheint dann in

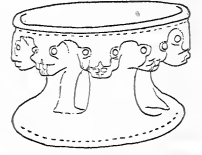


Fig. 53. Steinschemel der Chiriqui mit Kopfornamenten, nach Holmes.

Umbildung in Tier- oder Menschformen sind. Ein interessantes Stück dieser Art aus der Sammlung Finsch im Berliner Museum bei Ratzel (Völkerkunde², Bd. 1, S. 248).

zweiter Linie die Nachahmung der Flechtmuster mitzuspielen, die ja ebenfalls in der Keramik ihr Vorbild hat. Endlich wird nicht als das letzte Motiv das Streben mitgewirkt haben, die Behaarung des dargestellten Tieres anzudeuten. Sobald auf diese Weise ein Ornament der Oberfläche entstanden ist, so liegt nun aber auch die dritte Stufe nicht mehr fern: die für den Gebrauch des Gerätes überflüssigen, wenn nicht störenden Teile, Kopf und Schweif, werden abgestoßen, und die Nachahmungsmotive wandern nun von der Gesamtform in das Ornament der Oberfläche hinüber. So entstehen Formen der mannigfaltigsten Art, wie eine solche aus der Steinmetzarbeit des gleichen Indianerstammes die Fig. 53 darstellt. Es sind Formen, wie wir sie noch an den Kunstmöbeln heutiger Zeiten beobachten können. Bald wird, wie in Fig. 53, der Tier- oder Menschenkopf als Randornament einer Tischplatte verwendet, bald bewahren die Füße die Tierform, bald kommen, Tischplatte und -fuß in Verbindung setzend, wiederum ganze Tiergestalten in verkürzter und je nach dem Gebrauchszweck modifizierter Form zur Verwendung. Die körperliche Darstellung weicht dann zugleich, je mehr sich der bildnerische Schmuck über die ganze Oberfläche ausbreitet, dem Relief. Im übrigen gleicht die Entwicklung ganz der der Keramik. Dem Tier- folgt das Pflanzenmotiv sowie die Mischung mit geometrischem Ornament, das auf jene Naturformen stilisierend zurückwirkt, während sich außerdem in der Gesamtform als ein spezifisches Moment mehr und mehr die Assoziation mit den indessen zur Entwicklung gelangten Architekturformen geltend macht. In besonderen, freilich selteneren Fällen, wenn die Schmuck- ganz und gar über die Gebrauchsmotive die Oberhand gewinnen, kommt es endlich auch hier zur Darstellung von Gruppen und Szenen, die dann wieder ihren Stoff dem Gebiet der mythologischen Vorstellungen zu entlehnen pflegen. In allem dem wiederholt sich nur in einer dem besonderen Zweck der Objekte angepaßten Weise die gleiche Entwicklung, wie sie uns, nur mannigfaltiger, in der Keramik begegnet ist. In diesem Sinne lehrt daher die ganze Kunst der Ausschmückung der Werkzeuge, Waffen und Geräte nichts wesentlich Neues. Sie bietet aber immerhin in der Gleichförmigkeit der Entwicklung, die hier überall hervortritt, sowie in der wesentlichen Übereinstimmung der Erscheinungen an verschiedenen Orten

und zu verschiedenen Zeiten wertvolle Zeugnisse für die psychologische Gesetzmäßigkeit und Allgemeingültigkeit der hier wirksamen Motive.

4. Die Entwicklung der Idealkunst.

a. Stellung der Idealkunst in der allgemeinen Entwicklung der bildenden Künste.

Der Begriff der »Idealkunst« ist an einer früheren Stelle bereits dahin definiert worden, daß unter ihr diejenige Stufe der Kunst zu verstehen sei, auf welcher der Künstler die Ideen, die ihn selbst und seine Zeit erfüllen, in dem Kunstwerk zur objektiven Darstellung bringe (S. 111). Unter »Ideen« verstehen wir aber hier ebensowenig transzendente Objekte wie sinnliche Vorstellungen in der allgemeinen Bedeutung des Wortes, sondern wir beziehen den Begriff, vor allem auch im Hinblick auf die in der Kunst zum Ausdruck kommenden Ideen, auf solche Bewußtseinsinhalte, die einerseits als Erzeugnisse der Phantasie eine gesteigerte Wirksamkeit der höheren seelischen Funktionen voraussetzen, und die anderseits in den Schöpfungen, die sie hervorbringen, einen bleibenden, über die Sphäre des individuellen Bedürfnisses und Interesses hinausreichenden Wert besitzen. Darum gehören die Erzeugnisse der Idealkunst samt und sonders nicht bloß der Wirklichkeit an, sondern sie überschreiten auch nie und nirgends die Schranken, die dem wirklichen, sinnlichen Menschen in seinen Vorstellungen und Gefühlen gesetzt sind. Diese Kunst hat jedoch ebensowenig die gemeine, mit allen wertlosen Nichtigkeiten des täglichen Lebens belastete Wirklichkeit wie eine außerhalb dieser Wirklichkeit stehende übersinnliche Welt zu ihrem Inhalt. Nicht das wirkliche Leben als solches stellt sie dar, sondern die von Ideen erfüllten und darum allgemein wertvollen Lebensinhalte. Darüber, was wertvoll sei, entscheidet aber kein äußeres Wertmaß, sondern nur der Wert der Ideen selbst, die das Kunstwerk verwirklicht. Deshalb kann eine gemalte Haupt- und Staatsaktion trotz des äußeren Glanzes, mit dem sie ausgestattet ist, unter dem Niveau der Idealkunst liegen; und ein bescheidenes Genrebild kann ihr angehören, trotz der Ärmlichkeit der Szene, die es darstellt. Nur das Ideenlose, nicht das Niedrige an sich ist als Kunstwerk wertlos. Und

wie die Gedankenleere nach unten, so begrenzt das Übersinnliche nach oben die Sphäre der Kunst überhaupt. Soll das Übersinnliche in die Vorstellungswelt des Menschen eingehen, so nimmt es sinnliche Form an. Das ergibt sich nicht bloß aus der eigenen sinnlichen Natur der Kunst, sondern auch aus der Natur jener Ideen, die ursprünglich ihren Hauptinhalt gebildet haben und die vor andern an ihrer Erhebung zur Idealkunst beteiligt waren, der religiösen. Denn diese bewegen sich zwar immer in der Richtung des Übersinnlichen. Aber sie selbst sind und bleiben sinnliche Vorstellungen.

Nun gibt es verschiedene Wege, auf denen man versuchen kann, von diesen allgemeinen Gesichtspunkten aus den psychologischen Charakter der Idealkunst näher zu bestimmen. Der erste besteht darin, daß man das Kunstwerk auf sich einwirken läßt und sich über die psychologische Beschaffenheit dieser Wirkung Rechenschaft gibt. Sobald man diese »Eindrucksmethode« aus dem Gebiet philosophischer Reflexion in das der psychologischen Analyse zu übertragen sucht, wird aber notwendig auch der weitere, durch die Prinzipien einer solchen Analyse geforderte Schritt nahegelegt, daß man zunächst nicht die großen, unter sehr verwickelten seelischen Vorbedingungen entstandenen Werke der Idealkunst in Betracht zieht, sondern den elementaren ästhetischen Wirkungen, also bei der bildenden Kunst den Gefühlswirkungen einfacher Raumformen, sein Augenmerk zuwendet, da sich bei solchen einfachen Raumobjekten die Bedingungen der ästhetischen Beurteilung leichter so lange variieren lassen, bis sie die gewünschte Wirkung hervorbringen. Auf diesen Gedanken gründete Fechner seine »experimentale Ästhetik«. Wenn die Ausführung dieses sinnreichen Gedankens für die Ästhetik die Früchte nicht getragen hat, die sein Urheber davon erwartete, so lag dies sichtlich nicht bloß an der Geringfügigkeit der Objekte, auf die eine solche Analyse der Natur der Sache nach beschränkt bleibt, sondern auch daran, daß die Absicht, eine bestimmte Wirkung zu erzielen, z. B. unter verschiedenen einander ähnlichen Formen die wohlgefälligste zu finden, eigentlich von vornherein das psychologische Problem der Ästhetik als gelöst annahm, indem dasselbe ganz und gar auf die als bekannt vorausgesetzten Gefühle des Gefallens und des Mißfallens beschränkt

wurde[1]). So wertvoll daher Fechners Unternehmen war, durch den Hinweis auf die von den Ästhetikern wenig beachteten elementaren ästhetischen Wirkungen, so blieb es doch, festgebannt in den überlieferten ästhetischen Allgemeinbegriffen, für die psychologische Seite des Problems im ganzen ergebnislos. Hier hat Th. Lipps das Verdienst, daß er das Prinzip, dem Wesen des ästhetischen Eindrucks zunächst bei seinen einfachsten Formen nachzugehen, festhielt, dabei aber eine tiefere psychologische Analyse der den Eindruck begleitenden Gefühle zu geben suchte[2]). Dabei berührten sich zugleich seine Bestrebungen mit denen Volkelts, der sich, ursprünglich von der metaphysischen Ästhetik ausgehend, ebenfalls mehr und mehr der Psychologie der Stimmungen und Gefühle, die das Objekt der Kunst auslöst, zuwandte[3]). Die Art, wie sich beide, von verschiedenen Seiten herkommend, in dem Begriff der »Einfühlung« begegneten, ist für diesen Standpunkt psychologischer Gefühlsanalyse bezeichnend. Aber schon diesen psychologisch gerichteten Ästhetikern selbst ist es nicht verborgen geblieben, daß solche Versuche, in die Psychologie der ästhetischen Wirkung einzudringen, an einem andern Problem vorübergehen, dessen Lösung doch von nicht geringerer Wichtigkeit ist, nämlich an dem Problem der schaffenden Phantasie selbst. Indem man sich bei der Analyse des ästhetischen Eindrucks vornehmlich auf den Standpunkt des Beschauenden und Genießenden stellte, lag dieses Problem zunächst außerhalb des Gesichtskreises. Dennoch sind die Motive, die den Genuß eines Kunstwerks bestimmen, keineswegs als identisch mit denen anzusehen, die bei dessen Erzeugung wirksam sind. Hat uns doch schon der kurze Überblick über die Entwicklungsgeschichte der Zierkunst gelehrt, daß an der Entstehung eines Werkes zahlreiche objektive und subjektive Faktoren beteiligt sein können, die mit dessen Wirkung auf den Beschauer nichts zu tun haben. Auch

---

[1]) G. Th. Fechner, Vorschule der Ästhetik. 2 Bde. 1876. Dazu Untersuchungen zur experimentellen Ästhetik, Abh. der Sächs. Ges. der Wiss. Math.-phys. Kl. Bd. 9, 1871, S. 553 ff. Vgl. auch L. Witmer, Phil. Stud. Bd. 9, S. 96 ff. und 209 ff.

[2]) Th. Lipps, Ästhetische Einfühlung, Zeitschr. für Psychol. und Physiol. der Sinnesorgane, Bd. 22. Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen, 1897. Grundlegung der Ästhetik, 1903.

[3]) Volkelt, System der Ästhetik, Bd. 1, 1905.

unsere Analyse der ästhetischen Gefühle wird daher unvollständig bleiben, solange wir nicht die Wirkungsweise der Phantasie durchschauen, an deren Produktionen jene Gefühle gebunden sind. Denn das ist immer und überall die Eigenschaft der Gefühle, daß sie nur in ihrem engen Zusammenhange mit der Entstehung der sie begleitenden Vorstellungen begriffen werden können. Wie uns z. B. schon das einfache Gefühl der Harmonie beim Zusammenklang konsonanter Töne erst durch die Analyse der reinen Empfindungsinhalte des Klangs, ihrer physikalischen und physiologischen Vorbedingungen verständlich wird, so ist das natürlich bei den komplexen ästhetischen Wirkungen nicht anders. Nur tritt jetzt in der Wirksamkeit der Phantasie in dem Geiste des schaffenden Künstlers ein neues Moment hinzu, dessen Bedeutung in dem Maße wächst, als das ästhetische Objekt eine zusammengesetztere Beschaffenheit besitzt.

Man hat die Kluft, die sich hier zwischen dem Standpunkt des Schauenden und Genießenden und dem Wirken des Schaffenden auftut, im allgemeinen auf zwei Wegen zu überbrücken gesucht. Auf der einen Seite wandte man sich an die Selbstbekenntnisse der Künstler, an das, was sie in Aufzeichnungen und Gesprächen über die geistigen Vorbedingungen ihres Schaffens mitteilen[1]). Auf der andern Seite suchte man sich das »Milieu« ihres Wirkens, die Zeit- und Kulturverhältnisse, unter denen sie lebten, zu vergegenwärtigen. Von diesen Methoden leidet jedoch die erste an den Mängeln, die der zufälligen Selbstbeobachtung überall anhaften, womöglich in erhöhtem Maße. Denn wenn irgend jemand nicht in der Lage ist, als beobachtender Psychologe seinem eigenen seelischen Zustand gegenüberzutreten, so ist es der Künstler in dem Augenblick, wo die Gebilde seiner Phantasie entstehen. Will man irgendwie mittels der biographischen Methode weiterkommen, so muß man daher doch wieder auf gewisse objektive Tatsachen, also zunächst auf die Kunstwerke selbst und auf die uns zugänglichen Dokumente ihrer allmählichen Entstehung, auf Entwürfe, Vorversuche u. dgl., zurückgehen. Solche Untersuchungen können dann allerdings für die spezielle Analyse der Kunstwerke von hohem Werte sein; aber die allgemeine Psychologie des künstlerischen Schaffens und seiner Entwicklung setzen

[1]) Vgl. hierzu oben Kap. I, S. 15.

sie bereits voraus. Schlägt man dagegen den zweiten Weg ein, indem man mit H. Taine aus den Wirkungen von »Rasse, Zeit und Umgebung« oder in umfassenderem Sinne mit K. Lamprecht aus dem gesamten Charakter des geistigen, des sozialen, wirtschaftlichen und politischen Lebens eines Zeitalters das Kunstwerk zu verstehen sucht[1]), so wird gewiß mit Recht ein Moment betont, das in der mit absoluten Normen operierenden Ästhetik allzusehr vernachlässigt wurde. Doch so wichtig die Einflüsse des Mediums sind, in dem das Kunstwerk entsteht, und die sich in ihm in einer besonders charakteristischen Form reflektieren, so verbergen sich doch bei einer solchen Betrachtung die Quellen, die der Kunst aus ihrer eigenen Entwicklung zufließen, hinter jenen begleitenden Bedingungen. Denn die künstlerische gleicht auch darin jeder andern geistigen Entwicklung, daß die Kräfte, die ihr immanent sind, in jedem Augenblick mit allen andern Einflüssen der Kultur in Wechselwirkung treten, um aus dieser Wechselwirkung heraus neue Schöpfungen hervorzubringen. Die Kunst verhält sich in dieser Beziehung nicht anders als wie die Religion, die Philosophie oder irgendein anderes in sich zusammenhängendes Gebiet geistigen Lebens. Gewiß ist z. B. die Philosophie des 17. Jahrhunderts von den Kulturbewegungen, die sie begleiten, von der Nachwirkung der Renaissance, der Reformation, der aufstrebenden Naturwissenschaft, stark beeinflußt; und je nachdem diese Faktoren in den verschiedenen Ländern wirken und hier mit den eigentümlichen Geistes- und Charakteranlagen der Nationen zusammentreffen, wird sie in ihren verschiedenen Sonderentwicklungen bestimmt. Doch aus allen diesen Bedingungen von »Rasse, Zeit und Umgebung« würde man den Inhalt und Charakter dieser geistigen Bewegung unmöglich vollständig begreifen können, wenn man nicht die Vergangenheit der Philosophie selbst, alles das, was sie in ihrem eigenen Schoße an Ideen hervorgebracht und vorbereitet hatte, hinzunehmen wollte. Gewiß ist diese immanente Entwicklung des philosophischen Denkens von jenen andern Faktoren nicht loszulösen. Gehört sie doch mit zu den Bestandteilen der

[1]) Taine, Geschichte der englischen Literatur, deutsch von L. Katscher, Bd. 1, 1878, Einleitung, S. 16 ff. Die allgemeinen Anwendungen auf die bildende Kunst gibt seine Philosophie der Kunst, 1885. K. Lamprecht, Deutsche Geschichte. 1. Ergänzungsband, 1903, bes. S. 69 ff.

allgemeinen Kultur. Gleichwohl bildet sie einen in sich wiederum enger zusammenhängenden und darum immerhin relativ selbständigen Inhalt, ähnlich etwa wie in einem organischen Wesen ein einzelnes Organ nicht getrennt von dem Leben des Ganzen existieren kann, und dabei trotzdem sein eigenes Leben führt. In der Kunst scheiden sich aber zugleich die Aufgaben in dem Sinne, daß die Kunstgeschichte, als ein Teil der allgemeinen Kulturgeschichte, vornehmlich den Wechselwirkungen nachgeht, in denen die inneren und die äußeren Faktoren miteinander stehen, da sie es sind, durch welche die Kunstentwicklung selbst zu einem wichtigen Faktor in der Geschichte der Menschheit wird. Dagegen muß die Psychologie der Kunst, insofern sie ein Teil der allgemeinen Entwicklungsgeschichte der menschlichen Phantasie ist, vornehmlich in dem der Kunst selbst immanenten Bildungsprozeß das Substrat ihrer Betrachtungen suchen. Denn die Entwicklung der Phantasie existiert zwar überall nur in ihren konkreten, von einer Fülle weiterer Kulturbedingungen abhängigen Formen. Dennoch sind die allgemeinen Entwicklungsgesetze der Phantasie in der Kunst hier wiederum von solchen besonderen Einflüssen in ähnlichem Sinne unabhängig, wie die Phantasietätigkeit des individuellen Bewußtseins Gesetzen folgt, die für alle menschlichen Individuen die gleichen bleiben, so sehr sie sich auch innerhalb der einzelnen in unendlicher Weise differenzieren mögen.

Nun besteht das allgemeine Merkmal immanenter Entwicklung, im Gegensatze zu den auf äußere Einflüsse zurückgehenden Veränderungen, darin, daß ein einzelner Entwicklungsvorgang in dem ihm unmittelbar vorausgehenden Zustande vorbereitet ist, und daß es daher nur einer Steigerung oder Differenzierung bereits vorhandener Motive bedarf, um die neue Entwicklung einzuleiten, worauf dann diese in der Regel zugleich neue Motive zu weiteren Prozessen ähnlicher Art hervorbringt. Äußere Einflüsse greifen in eine solche immanente Entwicklung im allgemeinen nur insoweit ein, als sie es sind, die als auslösende Kräfte die bisher latent gebliebenen Motive aus ihrer Gebundenheit befreien. Diese Gebundenheit liegt aber wieder darin begründet, daß sonstige Motive entweder jene direkt kompensieren oder durch ihre allgemeine Vorherrschaft im Bewußtsein nicht aufkommen lassen. Belege für derartige immanente Ent-

wicklungsreihen bietet uns überall schon die Zierkunst. Das einfache Herstellungsornament einer primitiven Töpferarbeit wird durch äußere Einwirkungen angeregt, welche die Formung des Tons begleiten. Die von selbst entstandenen Zeichnungen der Oberfläche wecken aber bis dahin latent gebliebene ästhetische und mythologische Motive. Durch jene stattet der primitive Töpfer seine Gefäße mit regelmäßigen einfachen Ornamenten aus; diese lassen ihn in die unregelmäßigen Rinnen und Striche der Oberfläche die der umgebenden Tierwelt entnommenen Gebilde seiner mythologischen Phantasie hineinsehen. Damit ist jene früher geschilderte Entwicklung eingeleitet, in der nun nach dem nämlichen Schema Steigerungen der Motive oder neue, bisher latent gebliebene Motive geweckt werden, während zugleich die Wechselwirkungen, in die die einzelnen miteinander treten, die entstandenen Gebilde weiterhin umgestalten und dadurch einen ähnlichen Prozeß höherer Stufe einleiten können.

Dürfen wir von vornherein erwarten, daß sich in dieser Beziehung die Idealkunst nicht anders verhält als die andern Formen der Kunstübung, so ergibt sich aber daraus auch die weitere Folgerung, daß eine Grenze zwischen ihr und den vorangehenden Stufen überhaupt nicht auf Grund irgendwelcher äußerer Merkmale zu gewinnen ist, sondern daß sie allein aus derjenigen Eigenschaft sich ergeben kann, die das Wesen der Idealkunst ausmacht: aus dem Ideengehalt. Eine Vase kann sich zur Höhe der Idealkunst erheben, wenn der bildnerische Schmuck, den sie trägt, Ideen in ästhetisch ergreifender Form zum Ausdruck bringt. Der Umstand aber, ob die Vase zugleich zu irgendwelchen weiteren Zwecken dient, z. B. als Opfergerät oder auch nur zur Ausschmückung eines Wohnraums, hat mit dieser Frage an und für sich nichts zu tun. Wenige Lehren sind darum unhistorischer und unpsychologischer zugleich als Kants berühmte Unterscheidung der »reinen« und der bloß »anhängenden« Schönheit[1]). Nach ihr wird das ästhetische Objekt nicht nach dem, was es selbst ist, sondern nach seinem sonstigen Zweck oder vielmehr nach seiner Zwecklosigkeit gewürdigt. Die nach diesem

---

[1]) Kant, Kritik der Urteilskraft, § 16. Werke, Ausg. von Rosenkranz und Schubert, Bd. 4, S. 78 ff.

Merkmal vorgenommene Unterscheidung der höheren und der niederen Künste fand bekanntlich deshalb die freudige Zustimmung unserer klassischen Dichter, weil diese dadurch die Selbständigkeit des Ästhetischen gesichert glaubten, während die Philosophie der Aufklärung es bald mit dem sinnlich Angenehmen, bald mit dem Nützlichen zusammengeworfen hatte. Wenn nun aber im Gegensatze dazu Kant und die klassische Ästhetik behaupteten, die »reine Schönheit« bestehe darin, daß sie mit keiner sonstigen Zweckbestimmung des Gegenstandes verbunden sei, so verwechselten sie die Eigenart der ästhetischen Wirkung, die sie gegenüber jenen Vermengungen mit Recht betonten, mit den Eigenschaften des ästhetisch wirksamen Objekts. Die Forderung, daß dieses selbst keinen andern Zweck haben solle, als ästhetisch zu wirken, würde, wenn sie erfüllbar wäre, das Ästhetische aus seinen wichtigsten und wirksamsten Stellungen verbannen. Vor allem die bildende Kunst würde mit dem besten Teil ihrer Schöpfungen zur »anhängenden Schönheit« verwiesen werden. Denn seinen Gedankeninhalt gewinnt gerade das Werk der Idealkunst erst dadurch, daß das ästhetische Objekt seine Zweckbestimmung unmittelbar in der Verwirklichung eines bedeutsamen Lebensinhaltes zur Anschauung bringt. Selbst ein für sich betrachtet bedeutungsloses Ornament erhält einen höheren ästhetischen Wert dadurch, daß es einem größeren zweckvollen Ganzen harmonisch sich einfügt, und die Architektur gehört darum nicht weniger zur Idealkunst, weil sie ganz und gar von den Zwecken getragen ist, denen ihre Werke bestimmt sind. Auch wird die Stufe, die ein Werk der Architektur einnimmt, nicht danach bemessen, daß sich jener Zweck ins Unerkennbare verflüchtigt, sondern nach dem idealen Wert seines Zweckes und der Vollkommenheit, mit der er in dem Kunstwerk verwirklicht ist. Ein Gebäude, dem man nicht ansieht, ob es ein Theater, ein Rathaus oder eine Kirche ist, hat auch ästhetisch seinen Zweck verfehlt, mag es noch so gefällige Proportionen und Ornamente aufweisen.

Was von der Architektur, das gilt nun aber auch für alle andern Künste, und das gilt vor allem von den zur Idealkunst sich erhebenden Werken der Plastik und Malerei, die durchaus in der Anlehnung an die Architektur entstanden und darum von den Ideen, die diese verwirklicht, erfüllt sind. Eine Götterstatue und ein Altar-

gemälde tragen die Ideen, die sie beseelen, nicht bloß in sich selber, sondern sie gewinnen sie zugleich aus ihrer architektonischen Umgebung, mit der sie sich zu einer einheitlichen, von den gleichen Ideen getragenen Gesamtwirkung verbinden sollen. Schon die Plastik und in noch höherem Grade die Malerei und die ihr verwandten zeichnenden Künste haben sich dann allerdings in einem Teil ihrer Schöpfungen in dem Sinne verselbständigt, daß sie nicht bloß von den Werken der Baukunst, an die sie sich ursprünglich anlehnten, losgelöst, sondern daß sie sich damit auch in vielen Fällen von jeder außerhalb des schaffenden Künstlers selbst liegenden Zweckbestimmung befreit haben. Hier scheidet in der Tat eine bedeutsame Grenzlinie die Architektur von den andern Formen der Idealkunst. Sie alle sind ursprünglich gebundene Künste in dem Sinne, daß der Zweck dem Künstler von außen gegeben wurde. Er sollte einen Tempel bauen, ein Götterbild oder einen Giebelfries meißeln, endlich mit Gemälden, die jedesmal dem bestimmten Zweck angemessen waren, Kirchen, Prunksäle und Wohngemächer schmücken. Aber die Architektur ist eine gebundene Kunst geblieben und wird es voraussichtlich immer bleiben, weil ihr die höchsten Aufgaben von der Gemeinschaft, für die ihre Werke bestimmt sind, von Staat, Kirche, Gemeinde usw., oder in seltenen Fällen von einzelnen Bevorrechteten gestellt werden. Plastik und Malerei dagegen sind auf jenem Wege, der sie zuerst aus den öffentlichen Tempeln und Palästen in den Dienst des einzelnen führte, mit einem Teil ihrer Schöpfungen, und nicht mit dem geringwertigsten, freie Künste in dem Sinne geworden, daß der Künstler sie rein aus eigenem Antriebe, nur um seinem schöpferischen Trieb zu genügen, ausführt. Ohne Zweck jedoch sind darum auch die Gebilde dieser freien Künste nicht, und sie sind es am allerwenigsten dann, wenn sie weder auf Bestellung gemacht sind noch nachträglich auf einen Besteller warten. Der Zweck liegt eben hier in dem Künstler selbst, in den Ideen, die er in seiner Schöpfung zu verwirklichen strebt. Indem sich so der Gedankenarbeit der einzelnen ein unabsehbar weiter Spielraum eröffnet, auf dem die verschiedensten Richtungen des individuellen Denkens und Fühlens Platz finden, entfaltet sich naturgemäß in diesen freien Künsten eine Mannigfaltigkeit der Erfindungen, wie sie innerhalb der gebundenen Kunst unmöglich ist. Bei diesen

Ergebnissen einer langen Entwicklung darf man aber nicht übersehen, daß alle Idealkunst dereinst einmal gebundene Kunst gewesen ist, und daß die Bedürfnisse der Gemeinschaft der Plastik und Malerei so gut wie der Architektur ihre ersten großen Aufgaben gestellt haben, in deren Bewältigung sich auch diese Künste erst aus der Sphäre der primitiven Nachbildung von Tier- und Menschenformen, von Zauberidolen und direktem Körperschmuck zur Verkörperung bedeutsamer, die Gemeinschaft bewegender Ideen erhoben. Und auch das andere sollte nicht übersehen werden, daß die freie Kunst in dem allgemeineren Sinne stets eine gebundene Kunst bleibt, als die Ideen, die sie verwirklicht, der Übereinstimmung mit der Umgebung, in die sie gestellt sind, zu ihrer vollen Wirkung bedürfen. Gemäldegalerien und Skulpturensammlungen sind nicht die Orte, für die ein Kunstwerk bestimmt ist oder wenigstens bestimmt sein sollte. Es mag sein, daß diese Notbehelfe, zu denen der Trieb nach Mannigfaltigkeit des ästhetischen Genusses geführt hat, an der Entstehung jenes Begriffs der »reinen Schönheit«, die das einzelne Kunstwerk ganz auf sich selbst stellen wollte, nicht unbeteiligt gewesen ist. Doch der natürliche Beruf der Idealkunst ist es, die Ideen, die das Leben bewegen, in ihren Gebilden zur Anschauung zu bringen. Dazu aber muß sie mitten in das Leben selber an den Orten und in der Umgebung gestellt sein, in die jene Ideen hingehören. Das ist vor allem die Lehre, die wir der Geschichte des Ursprungs der Idealkunst und ihrer psychologischen Motive entnehmen können. Zugleich zeigt diese Geschichte, daß auch hier die treibenden Kräfte nicht sowohl neue Motive, als vielmehr Umwandlungen der von Anfang an das menschliche Gemüt bewegenden Triebe sind. Denn überall erhebt sich die Idealkunst als eine Erscheinung, die den Übergang des primitiven Zauber- und Dämonenglaubens in die höheren, von religiösen Gefühlen durchsetzten Formen des Mythus bezeichnet.

b. Ursprung der Architekturformen.

Die Stellung der Architektur in der Reihe der Künste ist eine eigenartige und in gewissem Sinne eine zwiespältige. Ursprünglich ganz aus der Befriedigung notwendiger Lebensbedürfnisse hervorgegangen, ist das Bauwerk, ähnlich der Kleidung, den Waffen

und Geräten, allmählich zu einem Gegenstand der Zierkunst geworden. Im Hinblick auf die Bedeutung aber, die sie sich als Ausdruck der geistigen Eigenschaften der Zeiten und Völker, ihrer Vorstellungs- und Gefühlswelt errungen, steht die Baukunst an der Spitze aller andern Künste; und zumeist dadurch, daß sie diese in ihre Dienste genommen, hat sie sich selbst mit ihnen zur Höhe der Idealkunst erhoben. So verbindet die Architektur mehr als die andern Kunstformen, die entweder dauernd das Gepräge des praktischen Nutzens bewahren oder von frühe an der Gestaltungskraft der Phantasie einen freieren Spielraum gönnen, die beiden Endpunkte aller Kunstentwicklung: den Ursprung aus der Not des materiellen Daseins, und die Verwirklichung der Inhalte des geistigen Lebens in sinnlichen Formen.

Die frühesten Schutzmittel gegen Wetter und Klima bilden die in der Natur zufällig vorgefundenen: die Erd- oder Felsenhöhle und das Laubdach der Bäume. Diese natürlichen Schutzmittel sind auch hier, ganz wie bei der Formung der Tongefäße oder der Verfertigung der primitiven Werkzeuge und Waffen, sichtlich die ursprünglichen Vorbilder für den sich aus ihnen entwickelnden Wohnbau gewesen. Indem man die Erdhöhle nach Bedürfnis erweiterte, mochte der Übergang zu jenen künstlichen Höhlenwohnungen gewonnen werden, deren Spuren da und dort noch aus ältester prähistorischer Zeit erhalten geblieben sind. Und indem man leicht zu fällende junge Bäume mit ihren Zweigen und Blättern an beliebig gewählte Orte verpflanzte, entstand ebenso das erste, auf freiem Boden errichtete Obdach, das Zelt, das bei Jäger- und Nomadenhorden ohne feste Wohnsitze noch heute das Wohnhaus dauernd ersetzen kann, vorübergehend aber, wo die Verhältnisse das rasche Errichten und Wiederabbrechen verlangen, selbst in eine höhere Kultur sich gerettet hat. Wie in dem Zelt das natürliche Laubdach, das ihm zum Vorbild gedient, frei beweglich wurde, so lag es nun aber auch nahe, wo die Bedingungen günstig waren, entweder künstliche Erdhügel zu errichten und in ihnen Höhlen zu graben oder solche ganz oder teilweise unter der Bodenebene anzulegen. So bilden denn diese beiden, das Zelt und der ausgehöhlte Erdhügel, die Urformen künstlich errichteter Wohnstätten.

Je nach der Beschaffenheit des Bodens und der Vegetation

mochte wohl ursprünglich bald die eine, bald die andere dieser primitiven Formen das Übergewicht haben. Ein frühes Übereinandergreifen beider wird man immerhin schon deshalb vermuten dürfen, weil jede doch wieder verschiedenen Zwecken angepaßt ist: das bewegliche Zelt der Wanderung von Ort zu Ort, die stabile Erdhöhle dem sicheren Schutz gegen Sonnenbrand und Winterkälte oder gegen bedrängende Feinde. So haben denn auch sichtlich diese beiden Formen teils aufeinander eingewirkt, teils sind sie in eine Art Wettstreit miteinander getreten. Aus ihm ist im ganzen das Zelt als Sieger hervorgegangen. Denn die Errichtung der Wohnstätten hat fast durchweg das Holz des Baumes oder größerer Buschgewächse, wie der Papyrus- und der Bambusstaude, zu Hilfe gezogen. Von der Erdhöhle hat sie bloß das Prinzip des festen Wohnplatzes, vermittelt durch die Befestigung der den Bau tragenden Baumstämme oder Holzpfosten, und in vielen Fällen die teilweise Gewinnung des Wohnraumes durch die Ausschachtung des Bodens, das spätere Kellergeschoß, herübergenommen.

Nur in einer, freilich durch die lokalen Bedingungen ihrer Entstehung sehr beschränkten Form ist die Erdhöhle noch einer späteren Kultur erhalten geblieben: in der der Felsenhöhle. Auch sie hat sich ursprünglich wohl an natürliche Steingrotten angeschlossen. Indem aber deren Erweiterung und zweckmäßige Ausgestaltung bereits eine verhältnismäßig hoch entwickelte Technik forderte, gehören die ausgeführteren Werke dieser Art, wie sie uns in den Felsengräbern und Felsentempeln Ägyptens aus der Periode des neuen Reichs und in den in den Fels gehauenen Burgbauten der alten Kulturstätten Kleinasiens oder in ähnlichen Felsenwohnungen der einstigen Kulturgebiete der Neuen Welt entgegentreten, einer schon weit fortgeschrittenen Stufe an. Sie setzen überall eine verhältnismäßig hoch entwickelte Architektur voraus. Wahrscheinlich haben sie dann aber ihrerseits auf die weitere Ausbildung der letzteren zurückgewirkt, indem die durch das spröde Material und die Einlagerung des Baues in die Tiefe des Gesteins erzwungenen Gebilde die architektonische Phantasie zunächst zur Übertragung auf frei stehende Bauwerke und dann weiterhin zu einer dieser neuen Verwendung entsprechenden Umbildung anregten. So haben, wie man annehmen darf, diese Felsenbauten namentlich auf gewisse

Gestaltungen der Portale und Säulen späterer Tempel- und Palastbauten herübergewirkt.

Wenn nun aber auch, wie oben bemerkt, im allgemeinen das Zelt über die künstliche Erdhöhle im weiteren Verlaufe den Sieg davontrug, so sind doch in jenen Grundformen des Wohnhauses, die, bis in die Urzeiten der Kultur zurückgehend, bis heute erhalten geblieben sind, die beiden Typen des aufgeschütteten und ausgehöhlten Erdhaufens und des aus Baumstämmen und Zweigen errichteten Obdachs immer noch erkennbar. Die künstliche Erdhöhle findet ihre freie Nachbildung in der als vorherrschende Form in einem großen Teil von Afrika und sporadisch auch über die ozeanische Inselwelt verbreiteten Kegelhütte. Das natürliche Laubzelt setzt sich in die verschiedenen Formen der den allgemeiner verbreiteten Wohnungstypus bildenden Giebelhütte fort. Die Kegelhütte, in ihrer äußeren Form von der hohen, oben in eine Spitze ausmündenden Kegelform bis zur Halbkugelform variierend, erscheint als die ins Freie verlegte, darum aber auch freilich von vornherein nicht ohne die starke Einwirkung des Zeltbaues entstandene Nachbildung der Erdhöhle, in die sie teilweise dadurch übergeht, daß die Ausschachtung des Bodens den Innenraum der Hütte vergrößern hilft. Auch das Material der Bedachung, das noch großenteils aus Lehm besteht, dem Baumzweige und Stroh nur als Unterlage dienen, erinnert noch durchaus an die Erdhöhle. Ebenso hat die aus Eisblöcken und Schnee errichtete Winterhütte der Eskimos ganz die letztere Form, während hier im Sommer an die Stelle des wohlverwahrten Schneehauses das leicht bewegliche Zelt tritt. Wie in diesem Falle beide Ursprungsformen, den Bedürfnissen der Jahreszeit entsprechend, miteinander abwechseln, so finden sich übrigens auch namentlich in den Bauten der Neger mannigfache Übergänge zu der folgenden Form, indem bei der im übrigen zeltartigen Bauweise von der Kegelform nur die Rundung des Daches erhalten geblieben ist[1]).

Wie die Kegelhütte die Erdhöhle, so hat nun die Giebelhütte,

[1]) Vgl. Schweinfurth, Artes Africanae, 1875. Hütten im Kegelstil Taf. I Fig. 9, VI Fig. 1—3. Hütten in gemischtem Stil Taf. XVI Fig. 1—3. Vgl. auch L. Frobenius Anfänge der Kultur, I, 1898, S. 194 ff. (H. Frobenius). Über Eishütten der Eskimos F. Boas, Ethnol. Report, Washington, VI, 1888, p. 542 ff.

die noch die Grundform des heutigen Wohnhauses geblieben ist, das Zelt zu ihrem Prototyp. Das Zelt ist in ihr zum Dachstuhl geworden, zu dem als der eigentlich tragende und mehr und mehr den eigentlichen Wohnraum bildende Teil ein durch vier fest in den Boden eingerammte Eckpfosten begrenzter und dazwischen zunächst wieder mit einem Material aus Zweigen, Stroh und Lehm gegen die Außenwelt geschützter Raum hinzukommt. So ist die Giebelhütte im wesentlichen ein durch ein rechteckiges Untergeschoß in die Höhe gehobenes Zelt. In der Tat finden sich denn auch zwischen Zelt und Giebelhütte mancherlei Übergänge, indem das Untergeschoß stark reduziert wird oder auch ganz verschwindet: letzteres z. B. bei manchen nordamerikanischen Wandervölkern, die, wenn sie sich auf längere Zeit in einer Siedelung niederlassen, einen dachähnlichen Bau errichten[1]).

c. Architektonische Formen der Grabstätte.

In einem einzigen Fall hat die Erdhöhle der Oberherrschaft der aus dem Zelt hervorgegangenen Formen dauernd widerstanden. Für die Wohnung der Toten blieb, wo immer die Bewahrung der Leichen eine durch religiöse Vorstellungen und Kultformen geschützte Sitte war, der aufgeschüttete und ausgehöhlte Erdhügel die Grundform, von der alle diesem Zweck dienenden Bauwerke ausgegangen, und bei der sie in den meisten Fällen stehen geblieben sind. Der Grabhügel ist so noch für uns in gewissem Sinne das Zeichen einer Wohnstätte des Toten. Handelte es sich bloß darum, diesen in der Erde zu bergen, so würde jener Hügel überhaupt nicht, und er würde vor allem nicht in der regelmäßigen Form nötig sein, die er bei fast allen Völkern angenommen hat. An diese Bedeutung als Wohnstätte knüpfen sich zugleich noch zwei andere, auf früheren Kulturstufen, auf denen die Idee des Fortlebens der Seele in der Leiche noch wirksam geblieben ist, weitverbreitete Sitten. Die eine besteht darin, daß die Grabhügel der Vornehmen, der Häuptlinge und Könige höher aufgeschüttet oder durch mächtigere Überbauungen ausgezeichnet werden; die andere darin, daß der unter

[1]) Vgl. Zelte und Erdhütten der Omaha: J. O. Dorsey, Ethnol. Rep. XIII, 1896, p. 269 ff., der Menomini-Indianer: W. H. Hoffmann, ebenda XIV, 1896, p. 253 ff.

der Erde hergestellte Raum für den Toten nach dem Vorbild der Wohnungen für die Lebenden gestaltet wird, und daß er es daher möglich macht, jenem die Gegenstände seines Gebrauchs, Lebensmittel und in manchen Fällen geopferte Tiere und Sklaven, die zu seiner Bedienung bereit sind, in das Grab mitzugeben. Die erste dieser Sitten, die Abstufung der Totenwohnungen nach dem Range der Begrabenen, erstreckt sich von den hochaufgetürmten sogenannten »Hünengräbern« der nordischen Bronzekultur und von den gewaltigen Pyramidenbauten der babylonischen und ägyptischen Könige an bis herab zu den Mausoleen der Fürsten und den prunkvollen Grabmonumenten der Reichen auf unseren heutigen Friedhöfen. Die zweite Sitte, der Ausbau der Grabhöhle zu einer Totenwohnung, ist mit dem Verblassen der ursprünglichen Seelenvorstellungen, an die sie gebunden war, allmählich zurückgetreten. Dennoch ist gerade sie es gewesen, die für die Entwicklung einiger der bedeutsamsten Architekturformen bestimmend wurde. Wegen der relativen Einfachheit ihrer Entstehungsbedingungen können aber diese zugleich als typische Beispiele für den Wandel der Motive gelten, der bei der Erhebung des einfachen, nur dem äußeren Bedürfnis dienenden Wohnbaues in die Sphäre der Idealkunst stattgefunden hat. Zeugnisse dieser Entwicklung sind uns vor allem in den Grabstätten und Grabmonumenten Ägyptens erhalten geblieben.

Von afrikanischen und westasiatischen Völkern umgeben, beiden in ihrem Ursprung verwandt, verbanden die Ägypter die geistige Regsamkeit der Semiten mit der durch Klima und Bodenbeschaffenheit bestimmten Eigenart des afrikanischen Lebens. So war ihnen denn auch der Höhlenbau von frühe an nicht fremd, und bei der Rolle, die bei ihnen der Seelenkult und in diesem die Vorstellung von der dauernden Gebundenheit der Seele an den Leichnam spielte, lag es nahe genug, jenen Bau als Totenwohnung kunstmäßig weiterzubilden. So ersetzte man schon in der Periode des alten Reichs bei den Gräbern der Vornehmen den aufgeschütteten Erdhügel durch einen aus gebrannten Ziegeln hergestellten Steinwall, durch den ein Gang zu der Mumie und zu den sie umgebenden Vorratskammern für die Aufnahme der Vorräte, die dem Toten bei seiner Bestattung mitgegeben waren, führte. Dieses Mastaba genannte Steingrab konnte nun aber, je verbreiteter es war, um so weniger mehr als

Totenwohnung des schon bei Lebzeiten göttlich verehrten Herrschers genügen. So ergab sich für das Königsgrab die Notwendigkeit, den Außenbau zu erhöhen. Da die Könige selbst bereits während ihres Lebens für die Vergrößerung dieser ihrer Grabmonumente Sorge trugen, so war hier der Bauplan, der die Möglichkeit einer beliebigen Vergrößerung mit der vollkommensten Sicherung der Stabilität verband, gewissermaßen von selbst gegeben. Das ursprüngliche Steingrab wurde terrassenförmig erhöht, um, wenn man bei der Spitze des Baues angelangt war, diesen zunächst durch die Verbreiterung seiner Basis und dann durch eine ebensolche der einzelnen Terrassen zu vergrößern. Auf diese Weise entstand aus der Mastaba die Stufenpyramide. Als eine solche bei der Errichtung von Werken, die durch Masse und Höhe gleichzeitig wirken sollen, für eine primitive Baukunst natürlichste Form ist der Stufenbau auch noch an andern Orten entstanden. So im babylonisch-assyrischen Stufentempel, wie ihn die Ruinen von Khorssabad erkennen lassen, und sodann, wo Kulturbeziehungen zu Ägypten jedenfalls ausgeschlossen sind, in den Pyramiden der Ruinenfelder von Xochicalco im alten Mexiko[1]. In allen diesen Fällen ist aber die Form nicht über die Stufenpyramide hinausgegangen. Allein in Ägypten hat sich aus ihr durch die Ausfüllung der Terrassen und die Angleichung der schon beim Stufenbau schräg angelegten Seitenflächen schließlich die Vollpyramide entwickelt.

So stetig und beinahe selbstverständlich hier in technischer Beziehung der Übergang von der anfänglichen Grundform des gemauerten Grabhügels zu der monumentalen Königspyramide erscheint, so ungeheuer ist nun aber der Abstand des ästhetischen Eindrucks, und so unverkennbar der starke Wandel der Motive und Wirkungen, die diese Veränderungen begleiten. Die Mastaba ist, so gut wie die ursprüngliche Höhlenwohnung, der sie nachgebildet ist, ein reiner Nutzbau. Unterscheidet sie sich in dieser Beziehung von der primitiven Höhlenwohnung der Lebenden kaum ihrer äußeren Form nach, so verleihen jedoch die an das Gedächt-

[1]) E. Seler, Zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde, Gesammelte Abh. Bd. 2, 1904, S. 128 ff.

nis der Verstorbenen gebundenen und durch den Seelenkult zu religiöser Innigkeit gesteigerten Pietätsgefühle schon dem schmucklosen Grabhügel einen erhöhten Gefühlswert; und dieser ist es nun zugleich, der sichtlich zu jenen Umgestaltungen gedrängt hat. Genügt für den niedriger Stehenden der aufgeschüttete Erd- oder Steinhügel, um als Erinnerungsmal für die Seinen zu dienen, so will der Herrscher seine Macht über die Gemüter in die unbegrenzte Ferne der Zeiten ausdehnen, indem er seine Grabstätte zu einem Monument gestaltet, an das ein dauernder Kultus sich anschließt. So ist hier die Entwicklung der monumentalen Formen ein unmittelbarer Ausdruck der Steigerung der im Seelenkult wurzelnden religiösen Gefühle. Die äußere architektonische Form folgt dem inneren Vorgang in diesem einfachen Falle nahezu noch in proportionaler Progression. Der eindruckslose Grabhügel erhebt sich zunächst durch die Massenwirkung, die sich ihm in der Auftürmung zum Stufenbau beigesellt, zum Eindruck imponierender Größe. Die Umgestaltung zur Vollpyramide fügt dazu noch durch die nun sich ergebende geometrische Regelmäßigkeit der Gesamtform eine stark ausgeprägte qualitative Änderung, die den Eindruck zu dem des Erhabenen steigert, indem sie das ihn bis dahin noch hindernde Bild der Mannigfaltigkeit, das der Stufenbau bietet, mit einem Male beseitigt. Darum weist nun aber dieses in seiner Totalität selbst die Form eines einfachsten Ornamentes bietende Werk jeden weiteren ornamentalen Schmuck zurück. Die Attribute, die seine Wirkung steigern, verweist es in die Umgebung, wo sie als selbständige Schöpfungen besonders charakteristisch in den vorgelagerten Sphinxgestalten hervortreten. Indem sich in diesen der tiefe Ernst eines menschlichen Angesichts mit dem kraftvollen Löwenkörper verbindet, übertragen sie die über dem Bauwerk liegende einheitliche Stimmung getreu auf das Werk der Plastik, nur daß diese Stimmung zugleich, jener Doppelform entsprechend, in ihre Gefühlskomponenten zerlegt wird. Auch hier bleibt aber die mit der Erhabenheit der Wirkung untrennbar verbundene Einfachheit dadurch gewahrt, daß sich beide Monumente, die Pyramide und ihr plastisches Attribut, in zureichendem Abstande voneinander befinden, so daß jedes doch wieder isoliert auf den Beschauer wirkt, indes die unabsehbare Wüste, die sich hinter diesen gewaltigen

Denkmälern ausdehnt, die gleiche Stimmung abermals in einem einheitlichen Ausdruck zurückstrahlt.

Dieses Zusammenstimmen mit der Umgebung tritt besonders hervor, wenn man die Pyramiden Ägyptens mit einer andern, ohne Zweifel aus den gleichen Motiven erfolgten Umbildung vergleicht, die an einer weit entfernten Stelle der Erde der einfache Grabhügel erfahren hat, mit den indischen Stupas oder Topen. Auch diese buddhistischen Grabmonumente lassen eine unbegrenzte Vergrößerung zu, indem sie annähernd in der Form einer Halbkugel den ursprünglichen Grabhügel umwölben und auf diese Weise durch ihre Größe die Erhabenheit des Heiligen oder des Fürsten, der unter ihnen ruht, zum Ausdruck bringen. Aber wie anders wirkt trotzdem hier die sanfte Bogenlinie gegenüber der in scharfen Kanten ansteigenden Form der Pyramide, und wie vollkommen scheint zugleich jede dieser beiden Formen ebenso den sonstigen Erzeugnissen der Kunst wie der Landschaft angepaßt, in die diese Kunst gestellt ist! Übrigens ist die Halbkugel gegenüber der Pyramide wohl die näherliegende Form der künstlerischen Fortbildung des Grabhügels. Sie ist daher auch sonst noch weiter verbreitet: so namentlich auf kleinasiatischem Boden, in dem vormaligen Phrygien und Lykien. Sie ist aber hier, indem zugleich das analoge Höhenmotiv wie bei der Pyramide hereinspielt, durch einen zylindrischen Unterbau zu einem turmartigen Gebilde geworden, wie es heute noch die bevorzugte Form des Mausoleums überall geblieben ist.

d. Anfänge des Tempelbaues.

Gestaltet sich so diese Umwandlung des einfachen Grabhügels in monumentale Werke der Architektur zu einem unmittelbaren Ausdruck religiöser Ideen, so zeigt nun ein zweites Erzeugnis altägyptischer Baukunst, das ebenfalls Größe und Einfachheit des Eindrucks vereinigt, der Obelisk, im wesentlichen den gleichen Wandel der Motive, während zugleich seine Entstehung mit der Entwicklung des Wohnhauses zum Tempel zusammenhängt. Das einfache Vorbild des Obelisken ist der Opferstein, der, ebenso wie der Grabhügel über die verschiedensten Ländergebiete verbreitet, bald als in der Natur vorgefundener und roh behauener Felsblock,

bald als aufgeschichteter Stein- oder Sandhaufen vorkommt, oder zuweilen auch durch einen hochaufgerichteten Pfahl ersetzt wird. Ursprünglich erfüllt er wohl nur den praktischen Zweck, als weithin sichtbares Merkzeichen zu dienen, damit sich die zu irgendeiner Kultgemeinschaft Verbundenen hier versammeln, um den Göttern ihre Opfer darzubringen. Früh ist es dann im Zusammenhange damit bei Semiten wie Indogermanen zum feststehenden Kultgebrauch geworden, mit dem Blute der geopferten Tiere den Opferstein zu bespritzen. Wo das ursprüngliche Blutopfer ganz oder teilweise durch das Brandopfer abgelöst wurde, da trat jetzt an die Stelle des Opfersteins der Opferaltar. Vielfach hat aber doch auch neben diesem der alte Opferstein sich erhalten. Als die Stätte, wo die Gottheit das Blut des Opfers entgegennahm, gewann er nun selbst den Charakter einer besonderen, die der Tempel oder sonstigen heiligen Stätten noch übertreffenden Heiligkeit; daher man denn auch solche Opfersteine und Opferpfähle für rohe Götzenbilder oder sogenannte »Fetische« gehalten hat[1]). Daß sie dies nicht sind, lehrt, abgesehen davon, daß selbst die primitivste plastische Kunst einen Steinklotz oder Holzklotz keineswegs für ein menschliches oder tierisches Bild gelten läßt, die weitere Entwicklung dieser frühen Wahrzeichen. Die Produkte dieser Entwicklung sind eben einerseits der Altar, anderseits unter besonderen Bedingungen, wie sie im Niltal der Eindruck der Natur und der Einfluß der andern Architekturformen bieten mochten, der Obelisk. Indem dieser in seiner ursprünglichen Verwendung die Stelle des Tempelbezirks bezeichnete, an der die Gottheit gegenwärtig gedacht, und vor der ihr an einem nun davon getrennten besonderen Altar Opfer dargebracht wurden, erfüllte er in erhöhtem Maße seine alte Bestimmung, als weithin sichtbares Zeichen des heiligen Ortes zu dienen, indes er zugleich durch seine überragende Größe das Gefühl der religiösen Erhebung erweckte, das die Idee der göttlichen Gegenwart mit sich führte. So hat sich auch hier der anfänglich rein äußere Zweck in eine ihn zuerst begleitende und dann ihn allmählich ganz zurückdrängende Idee umgewandelt. Dieser

[1]) Über diese und einige andere Hypothesen über die ursprüngliche Bedeutung der Opfersteine vgl. R. Smith, Die Religion der Semiten, deutsch von R. Stübe. 1899, S. 160 f.

Übergang ist aber hier so gut wie bei der Pyramide zunächst nur aus äußeren Motiven erfolgt: dort sollte der Umfang des Werkes die höhere Würde des Herrschers kundgeben, hier sollte das Merkzeichen den Kultort in weite Ferne sichtbar machen. Die Idee, die das vollendete architektonische Werk beseelt, ist so wiederum nicht die ursprüngliche Ursache seiner Entstehung, sondern diese geht auf Bedingungen zurück, die niedrigere Motive der gleichen Art enthalten. Indem diese durch die Erfolge, die sie mit sich führen, zu idealen Wirkungen gesteigert werden, kann nun erst, da die künstlerische Tätigkeit abermals von diesen Wirkungen ergriffen wird, die Idee selbst zur Triebfeder der letzteren werden. Die Form, in der sich eine bestimmte Idee infolge dieser Selbstentwicklung in dem Erzeugnis der Kunst äußert, ist daher infolge der durchgängigen Übereinstimmung, die in den Beziehungen der seelischen Erregungen zu ihren Äußerungen stattfindet, in ihrem allgemeinen Charakter ebenfalls eine übereinstimmende. Die besondere Gestaltung, die der künstlerische Ausdruck der Idee annimmt, wechselt dagegen nach der spezifischen Eigenart der Phantasie, wie sie außerdem in Sprache, Mythus und Dichtung sich offenbart und der Naturumgebung harmonisch sich einfügt. So hat, gleich dem idealisierten Grabhügel, der Pyramide, auch der steil und geradlinig ansteigende ägyptische Obelisk sein Gegenbild auf indischem Boden in der Pagode mit ihrem kegel- oder halbkugelförmig abgerundeten Giebel und mit dem reichen ornamentalen Schmuck der Seitenwände, der hier den Ausdruck des Erhabenen durch den eines überquellenden phantastischen Reichtums mildert.

Die aus dem primitiven Opferstein entsprungenen Bauwerke bilden auf diese Weise als Wahrzeichen heiliger Orte die Ausgangspunkte des Tempelbaues. Indem der Tempel Opferstätte und Haus der Gottheit zugleich ist, vereinigt er aber mit den ursprünglichen Attributen des Opfers, dem Altar und dem die Gegenwart der Gottheit verkündenden Wahrzeichen, dem Obelisk, der Pagode, dem Turm, zugleich die Eigenschaft einer Wohnstätte. Dabei tritt nun diese letztere Bedeutung mehr und mehr in den Vordergrund, während die dem Tempel spezifisch eigentümlichen Attribute, namentlich jene Nachfolger des einstigen Opfersteins, allmählich von andern, besonders von bildlichen Darstellungen der Gottheit verdrängt

werden, wie bei dem griechischen Tempelbau, oder doch zu einer mehr äußerlichen Bedeutung herabsinken, wie bei den Turmbauten des späteren christlichen und islamitischen Gotteshauses. Während daher innerhalb einer primitiven Kultur der auf freiem Felde oder in einer Lichtung des Waldes errichtete Opferstein den ursprünglichen Ort des religiösen Kultus unter den freien Himmel verlegt, im Gegensatze zu der von einem schützenden Dach bedeckten Wohnhütte, so schließt umgekehrt eine höhere Kultur, die für den Menschen selbst auf den sorgfältigen Aufbau des Hauses einen größeren Wert legt, auch den Kultus in ein besonderes, nach dem Vorbild der menschlichen Wohnungen aufgeführtes Haus des Gottes ein. Wie das vornehmere ägyptische Wohnhaus von einem unbedeckten, von hohen Mauern beschatteten Hof umgeben war, an den sich kleinere gedeckte Gemächer anschlossen, so gliederte sich daher der ägyptische Tempel in einen Vorhof und in Innenräume, die dem Opferdienst, der Aufbewahrung der Tempelschätze und andern zu dem Kultus in Beziehung stehenden Zwecken dienten. Hatte sich der primitive Höhlenbau in die Wohnstätten der Toten fortgesetzt, so wird also hier der Bauplan des frei errichteten Wohnhauses auf den Tempel übertragen, und erst am Ende dieser Entwicklung, in den Felsengräbern und unterirdischen Tempeln, wie sie, als der Pyramidenbau aufgegeben war, in Ägypten besonders die Periode des neuen Reichs geschaffen, begegnen und durchkreuzen sich beide Bildungen.

Zwei Vorstellungen aber hat der ägyptische Geist zunächst in seine Tempelbauten und dann von da aus auch in seine Wohnungen, vornehmlich in die Paläste der Großen, herübergenommen — Vorstellungen, die, soviel sich erkennen läßt, mehr oder minder deutlich bewußt bis auf unsere Tage herab in der Kunst nachgewirkt haben. Nach der einen ist der Innenraum des Tempels ein Bild der Außenwelt. Wie der ursprüngliche Opferstein in der freien Natur steht, umgeben von Bäumen und Feldern, so sind auch noch die Höfe und Hallen des Tempels ein in sich abgeschlossenes Gebiet der Natur. Wo sich über dem Tempel eine Decke wölbt, da ist sie ein Bild des Himmels, wie ja diesen selbst noch heute die Sprache das »Himmelszelt« nennt, indem sie jenes Bild des schützenden Daches, auf das ursprünglich das des Himmels

übertragen wurde, nun wieder in rückwärts gekehrter Bewegung auf diesen anwendet. Die Säulen, die die Wege durch Höfe und Hallen begrenzen, erscheinen als Bäume, und die Kunst sucht daher teils in ihrer Gesamtform, teils in dem sie krönenden Kapitell Pflanzenformen nachzubilden. Nach der zweiten, vor allem an die Heiligtümer des Tempels, den Altar und das Götterbild, gebundenen Vorstellung wird in dem Tempel eine Stätte des Schutzes gesehen, die vor den Bedrängnissen der Welt sichert. In den Tempel rettet sich daher der von seinen Feinden Verfolgte, an den Stufen des Altars entgeht selbst der Verbrecher der ihn bedrohenden Strafe, und diesen Tempelschutz zu mißachten, gilt bei allen Kulturvölkern als eine schwere Schuld. So bilden diese beiden Vorstellungen einen eigentümlichen Gegensatz. Aber gerade diese Verbindung der Gegensätze und das Übergewicht, das je nach den besonderen Bedingungen des religiösen Fühlens die eine oder die andere Vorstellung gewinnt, hat nun den Formen des Tempels ihr eigentümliches Gepräge gegeben, und dann von da aus auf andere öffentliche Gebäude und zum Teil selbst auf das Wohnhaus eingewirkt. So ist es der allgemeine Gang dieser Entwicklung, daß sie von dem ganz als Nutzbau errichteten oder höchstens mit bescheidenem Ornament, Sieges- und Jagdtrophäen geschmückten Wohnhause ausgeht, in der Entfaltung zum Tempelbau sich zur architektonischen Kunstform entwickelt, um dann endlich durch die Vermittelung öffentlicher Gebäude für weltliche Zwecke wieder zu ihrem Ausgangspunkte zurückzukehren.

e. Formen der Säule.

Einen wichtigen Bestandteil des hier im allgemeinen skizzierten Verlaufs bildet die Entwicklung der Säule. Ihren Ursprung hat diese sichtlich aus dem Pfeiler genommen, der schon bei einem nur wenig die Grenzen des primitiven Giebelbaues überschreitenden Umfang zu Hilfe gezogen wird, um, als eine Wiederholung der vier Eckpfosten der Hütte, das Dach und die Decke zu stützen. Ist der Bau in mehrere Räume getrennt, unter denen wieder ein größerer mit dem Herd in der Mitte, der Männersaal des Homerischen Hauses, einen bedeutenderen Raum einnimmt[1]), so treten dazu nun

[1]) Vgl. E. Buchholz, Homerische Realien, II, 1², 1881, S. 105 ff.

auch noch stützende Holzsäulen inmitten dieses Raumes, und Pfeiler und Säulen werden dann wohl außerdem durch aufgehängte Schilder und durch eine Krönung aus Metallblech geschmückt. Zugleich differenzieren sich aber nun Pfeiler und Säule in naturgemäßer Anpassung an das architektonische Bedürfnis. Die Pfosten und Pfeiler bewahren, gleich dem übrigen Balkenwerk, in das sie sich einfügen, einen quadratischen oder rechteckigen Querschnitt. Bei der frei stehenden Säule fällt die Nötigung zu einer solchen Form hinweg. Sie behält daher die natürliche Rundung des Baumstamms, und diese Grundform bleibt ihr dann auch beim Übergang zum Steinbau. Durch ihre freie Stellung werden aber weiterhin noch andere Formänderungen nahegelegt, denen der Pfeiler als ein dem Bau fester eingefügtes Gebilde entzogen bleibt. Solche Modifikationen treffen zunächst den Querschnitt der Säule. Hier tritt ein höchst bemerkenswerter Umschwung zutage, von dem uns freilich nur spärliche Reste erhalten geblieben sind, der aber unverkennbar jenem Wandel der herrschenden Vorstellungen entspricht, der uns in andern Gebieten der bildenden Kunst und vornehmlich auch der Zierkunst begegnet ist (S. 214 f.). Der frühe schon durchgedrungenen Verjüngung des Säulenschaftes nach oben ist nämlich allem Anscheine nach eine Zeit vorangegangen, wo wenigstens in einzelnen Kulturgebieten das umgekehrte Verhältnis die Regel war: die Säule nahm gegen das untere Ende in ihrem Durchmesser ab, genau so wie es die Beine unserer Tische und Stühle im allgemeinen heute noch tun. Solche Säulen finden sich an den Architekturformen und den diese darstellenden Wandgemälden der mykenischen Kunst. Man darf vermuten, daß diese an die tragenden Teile der Wohnungsgeräte erinnernde Form ursprünglich in der Holzarchitektur entstanden ist. Wurde, wie es bei dem primitiven Wohnbau geschah, die Holzsäule in den Erdboden festgerammt, so erleichterte diese Verjüngung des unteren Endes die sichere Befestigung im Boden, und sie diente so, ähnlich wie die Verjüngung an den tragenden Pfeilern der über dem Seeboden errichteten Pfahlbauten, der Stabilität des Baues. Wurden diese Formen auf den Stein als Baumaterial übertragen, so mußten nun freilich in dem Maß entgegengesetzte Motive wirksam werden, als der Umfang der Säulen zunahm. Denn jetzt verlangten die schweren Massen der Säule selbst eine

kräftigere Stütze. So sehen wir denn schon in frühester Zeit an den Kolossalbauten, wie sie die ägyptischen und babylonisch-assyrischen Weltreiche im Gefühl ihrer Machtfülle geschaffen haben, die unten anschwellende Säulenform, die dann neben dem niemals ganz aussterbenden völlig gleichmäßigen Schaft die allgemeine geworden ist. Charakteristisch ist dabei für das hier in erster Linie maßgebende statische Gefühl, daß, wie besonders die altägyptischen Palastbauten zeigen, mit dem Umfang der Säulen auch diese gegen die Basis zunehmende Verbreiterung zu wachsen pflegt. Hier ist es augenscheinlich schon nicht mehr bloß die Forderung der Stabilität, die ohnehin bei solchen Kolossalformen selbst bei gleichmäßiger Rundung erfüllt wäre, als vielmehr das statische Gefühl, das um so dringender, je mehr die zu tragende Masse wächst, eine Grundlage verlangt, die durch die Breite ihrer Ausdehnung den Eindruck der sicheren Ruhe hervorbringt.

So spärlich nun aber auch jene Reste einer ursprünglich auf dem entgegengesetzten Prinzip der festen Einrammung im Boden beruhenden Form sind, so haben sich doch selbst nach dem durch den Steinbau erzwungenen Übergang noch mannigfach die Spuren der Assoziationen erhalten, die an jene frühere Form geknüpft waren. Die Säulen, die eine Decke oder ein Gebälk ebenso als nach abwärts verjüngte Stützen tragen, wie der Tisch und die Bank auf ihren vier Beinen ruhen, erwecken, ähnlich wie diese, die Assoziation mit Tierformen. (Vgl. oben S. 214 f., Fig. 51, 52.) Wie die älteste zeichnende und plastische Kunst und die Keramik in ihren nachahmenden Ornamenten fast nur das Tier und, hinter diesem etwas zurücktretend, den Menschen zu Vorbildern nehmen, wobei ebenfalls die aus der technischen Herstellung entsprungenen Eigenschaften die erregenden Reize bilden, so assoziieren sich also auch mit Pfeilern, Türpfosten und Säulen zunächst die Gestalten der Menschen- und Tierkörper. Bei der Säule wird diese Assoziation durch die Verjüngung nach unten, die sich rückwirkend zuweilen auch auf den Pfeiler überträgt, besonders gehoben. So begegnen uns denn mannigfach, solange diese uralten Vorstellungen noch nachwirken, an den Architekturformen ägyptischer, assyrischer, indischer Prachtbauten Tierköpfe oder zuweilen auch menschliche Gesichter als Krönungen von Säulen, Pfeilern und Toren. Als Schmuckform hat

sich dann diese Verbindung mit der Tier- und Menschengestalt noch in eine Zeit hinübergerettet, in der jene ursprünglichen Assoziationsmotive längst verschwunden waren und andern, wesentlich der Pflanzenwelt entstammenden Platz gemacht hatten. Ein Beispiel dieser Vermischung alter und neuer Formen bieten die prunkvollen Denkmäler persischer Architektur. Sie zeigen zugleich deutlich den Übergang von einer älteren Form, in der sich, wie an der Säulenreihe vom Grab des Darius, das Tiermotiv noch rein erhalten hat, zu einer späteren barocken Mischung der Motive, wie sie der mächtige Säulenwald im Xerxespalast zu Persepolis mit seiner Krönung gehörnter Löwenköpfe darbietet.

In dem Augenblick jedoch, wo die durch statische Bedürfnisse und mehr noch durch statische Gefühle geforderte Anschwellung der Steinsäule nach unten sich durchgesetzt hatte, konnte diese Assoziation mit Tier- und Menschenformen nicht auf die Dauer standhalten. In der nach oben sich verjüngenden Steinsäule wiederholte sich die Gestalt des frei stehenden Baumes so unverkennbar, daß, sobald überhaupt erst die Pflanzenwelt, wie die gleichzeitigen Zierformen verraten, das Interesse zu fesseln begann, nun jener Umkehrung der Form auch ein Wechsel der Assoziation folgen mußte. Mochte allenfalls noch die ebenmäßig senkrechte zylindrische Steinsäule als Untergestell eines Tierkopfes oder eines Menschenangesichts zulässig erscheinen, als Krönungen eines nach unten anschwellenden hohen Postaments widerstreben diese Formen noch heute unserem ästhetischen Gefühl. Sie tun dies, weil eben auch hier immer noch jene Assoziationen leise anklingen, die den Kopf mit der Säule, auf der er ruht, zu einem Ganzen verbinden, dessen Glieder dem Verhältnis ihrer natürlichen Vorbilder nicht allzusehr widersprechen dürfen. So ereignet es sich denn infolge dieser Verkettung statischer Bedingungen und assoziativer Motive, daß in dem Augenblick, wo das ursprünglich dem Pflanzenreich entnommene Material dem Stein weichen muß, eben jener Pflanzenwelt die Vorbilder für die Gestaltung der Glieder des Ganzen entnommen werden, — zugleich ein sprechendes Zeugnis für die Macht, die, sobald einmal solche Assoziationen wirksam werden, die Form über den widerstrebenden Stoff ausübt.

Vielleicht ist auch dieser wichtige Schritt in der Gestaltung der

Säule an verschiedenen Stellen der Erde unabhängig getan worden. So begegnen uns in den buddhistischen Felsentempeln Indiens Säulenreihen mit einem anscheinend die Form einer Frucht oder einer schwellenden Blütenknospe nachahmenden Kapitell; und indische Siegessäulen verbinden, ähnlich den Prunksäulen persischer Paläste, das Pflanzen- mit dem Tiermotiv. Doch bei der Leichtigkeit, mit der ornamentale Formen, so gut wie Märchen- und Fabelstoffe, wandern können, läßt sich kaum entscheiden, inwieweit diese indischen Schmuckformen, so sehr sie der Eigenart des indischen Geistes und seiner Architektur harmonisch sich einfügen, wirklich autochthonen Ursprungs sind. Nur in Ägypten liegt diese Entwicklung der die Höfe und Säle der Tempel und Paläste schmückenden Säule zur Pflanzenform klar vor Augen, und sie verrät sich auch darin als eine ursprüngliche, daß die ägyptische Pflanzensäule bald in ihrem ganzen Aufbau, bald wenigstens in ihrem oberen Teil eine deutliche Nachahmung bestimmter Pflanzenformen der ägyptischen Landschaft darstellt. Namentlich Papyrus, Lotos und Palme sind ihre Vorbilder. Die Papyrus- und Lotossäule erscheinen als Nachbildungen eines durch horizontale Bandstreifen zusammengeschnürten Bündels dieser Pflanzen, die Palme als Baum, der sich an seinem oberen Ende in Blattstreifen sondert. Ob jene Bündelsäule zunächst aus der Sitte entstanden ist, in dem baumarmen Lande zusammengebundene Papyrusstäbe an Stelle der Holzbalken als Pfosten beim ursprünglichen Holzbau zu verwenden, mag hier dahingestellt bleiben. Schon der Umstand, daß erst der Übergang zum Steinbau die Form erzeugt hat, spricht aber dafür, daß dies immerhin nur ein begleitendes Motiv für die besondere Gestaltung der Säulenform gewesen ist, die ja auch unmittelbar durch das nachgebildete Objekt nahegelegt werden mochte. Papyrus- und Lotosstengel ließen sich eben nur zu Bündeln vereinigt als Säulen denken. Doch daß man überhaupt der Pflanze vor dem die Vorstellungen einer früheren Stufe beherrschenden Tier den Vorzug gab, dazu mußten noch andere äußere und innere Motive zusammenwirken, die sich hier, wie so oft, begegneten. Das innere Motiv lag darin, daß die Pflanzenwelt überhaupt mehr als früher das Interesse fesselte, wie die gleichzeitigen Erzeugnisse der Zierkunst verraten. Als ein äußerer Reiz, der dieses mächtiger gewordene

Motiv wirksam werden ließ, kam dann die Form hinzu, welche die Steinsäule unter dem Einfluß statischer Bedingungen angenommen hatte. Schwerlich würde aber dies die Assoziation mit der Palme und mit andern Bäumen oder Pflanzen erweckt haben, wäre nicht jene innere Disposition schon vorhanden gewesen. Wo die mythologischen Tiermotive noch kräftig genug waren, wie innerhalb der roheren Kulturen der Perser oder bei den Mayavölkern des alten Mexiko, da ist daher trotz der Formänderung der Steinsäulen die Krönung mit Tiergestalten mindestens neben den hinzugetretenen Attributen der Pflanze erhalten geblieben. Der wichtige Schritt, den die Ägypter in der Entwicklung der Säulenform getan, besteht daher weniger darin, daß sie das Pflanzenmotiv überhaupt einführten, als darin, daß sie es sofort zu reiner und ausschließlicher Geltung brachten.

Indessen ist noch eine andere, von dieser zunächst weit abliegende Umgestaltung auf ägyptischem Boden heimisch. Auch sie ist, wie die Säule überhaupt, aus dem Pfeiler hervorgegangen. In den Felsengräbern des mittleren und des neuen Reichs sieht man nämlich die einzelnen Kammern durch gewaltige rechteckige Pfeiler geschieden. Indem nun diese in dichter Reihe stehenden vierkantigen Steinpfeiler zugleich Mauerdurchbrüche darstellen, die das Licht nur spärlich aus dem durch das Außentor erhellten Hauptraum in die dunkleren Nebenräume eindringen lassen, regte sich, wie es scheint, das Bedürfnis, die Öffnungen zwischen ihnen zu vergrößern. So stellte man zuerst durch Abschlagen der vier Kanten eine achtseitige und dann durch abermaliges Abschlagen einen sechzehnseitigen Pfeiler her. Dadurch wurden aber die Pfeiler weiter auseinandergerückt, und, indem sie sich überdies mehr und mehr der runden Form näherten, waren sie in Säulen übergegangen. Durch die Verbreiterung nach unten wurden sie dann dem üblichen Säulentypus noch mehr genähert, indes ein Stück der ursprünglichen vierkantigen Form oben als Gebälk stehen blieb. So entstand die sogenannte »protodorische Säule«. Ähnliche Formen begegnen uns wiederum in der altindischen Kunst, und sie haben hier wahrscheinlich ebenfalls in den unterirdischen Felsengräbern und Felsentempeln ihren Ursprung genommen. War einmal aus dem Drang nach Befriedigung des Lichtbedürfnisses diese neue Bildung entstanden, so

mochte sie dann auch als eine ästhetisch wohlgefällige empfunden und, diesem ästhetischen Triebe folgend, in oberirdische Bauten verpflanzt werden. Das neue ästhetische Motiv, das hier wirksam wurde, bestand aber vermutlich darin, daß eine solche Form das durch die Gestalt der Säule erweckte Gefühl des Emporstrebens und des kräftigen Widerstrebens gegen die oben aufgelegte Last steigerte. Da dieses Gefühl, wie wir an einem gezeichneten Schema leicht durch experimentelle Variation erproben können, bis zu einer gewissen Grenze mit der Zahl der vertikalen Fixierlinien wächst, so nahm überdies schon die ägyptische Kunst zur Unterstützung der durch das Abschlagen der Kanten erzielten Eckenwirkung die Kannelierung der Flächen zu Hilfe. Auf diese Weise bildet die Entwicklung dieser Form wiederum einen Wandel der Motive, der qualitativ freilich von dem bei der Entstehung der Pflanzensäule stattfindenden wesentlich abweicht. Bei dieser bestand er in dem Übergang von dem mythologischen Tiermotiv zu der rein ästhetisch wirkenden Pflanzenbildung, die durch die Assoziation der statisch bedingten Form der Säule mit dem Baumstamm ausgelöst wurde. Dieses Motiv, auf dem Wohlgefallen an bestimmten äußeren Naturformen beruhend, war ein objektives gewesen. Jetzt dagegen führte das praktische Bedürfnis nach Lichtgewinnung zu Formen, die durch den Verlauf und die Zahl der Fixierlinien, welche der Blick zu durchmessen hat, ein neues ästhetisches Gefühl entstehen ließen. Dies Motiv ist ein subjektives: es entsteht aus den sinnlichen Gefühlen, die, an den unmittelbaren Eindruck gebunden, elementare Faktoren der ästhetischen Wirkung bilden. In beiden Fällen ist aber die neue Kunstform ursprünglich kein Produkt absichtlicher Erfindung, sondern sie ist aus äußeren Bedingungen hervorgegangen, deren Wirkungen erst jene psychischen Motive auslösten, welche dann zu einer ästhetischen Weiterentwicklung der entstandenen Gebilde führten.

Die griechische Architektur hat diese beiden Grundformen der Säule mit den an sie gebundenen Ideen im wesentlichen unverändert übernommen. Aber sie hat den ästhetischen Gehalt der Ideen gesteigert, indem sie die ursprünglichen Motive, die in den ägyptischen Formen immer noch dominieren, völlig zurückdrängte. Dabei war es sichtlich zugleich die höher entwickelte und aus man-

nigfachen Quellen der Überlieferung schöpfende Zierkunst, die hier wesentlich mitwirkte. Indem der ornamentale Trieb, wie auf andere Teile der Architektur, so auch auf die Säule übergriff, verlöschte er die Spuren des praktischen Bedürfnisses ganz, das einst der vieleckigen Gestaltung den Ursprung gegeben. Nachbildungen von Baum und Blüte aber gestaltete er durch schmückende Stilisierung zu typischen Formen um, die an konkrete Pflanzengebilde entweder überhaupt nicht mehr erinnerten oder diese mindestens nach rein ästhetischen Motiven fortbildeten. Dieser Prozeß wurde wesentlich dadurch unterstützt, daß die beiden ursprünglich getrennten Formen miteinander in Wechselwirkung traten: die dorische Säule nahm den Blätterkranz in ihr Kapitell als gemalten Schmuck auf; die ionische übernahm ihrerseits die Kannelierung des Schaftes. So vereinigten sich in beiden die vorher getrennten ästhetischen Motive, das subjektive der aufstrebenden Kraftbetätigung und das objektive der Assoziation mit Baum und Blüte. Nur überwiegt bei der dorischen Form das erste Moment, indem die Kannelierungen als scharfe Kanten hervortreten. Dazu kommt, daß der unmittelbar ohne Vermittelung einer Basalplatte emporsteigende Schaft aus dem säulentragenden Boden sowie die leichte Anschwellung gegen die Mitte den Eindruck gedrungener Kraft erhöhen. Auch in der Verwendung dieser Mittel fehlt die gewöhnliche Verschiebung oder, wie sie in diesem Falle genannt werden kann, die Vervielfältigung der Motive nicht. Ohne Zweifel begegnet, wie man längst erkannt hat, jene Schwellung der Mitte zunächst einer optischen Störung des Eindrucks. Dem Künstler, der seine Säulen geradlinig ansteigen ließ, mußte bei der freien Lage der dorischen Tempel auffallen, daß vermöge der gegen die Mitte zunehmenden Irradiationswirkung des zwischen den Säulen durchdringenden Lichtes eine den Eindruck störende scheinbare Verjüngung der Mitte eintrat. Aber er begnügte sich nicht damit, diese Irradiation zu kompensieren, sondern er überkompensierte sie, und gewiß geschah das nicht bloß, um der Wirkung um so sicherer zu sein, sondern weil sich ihm nun erst der das Gefühl emporstrebender Kraft steigernde Effekt der Schwellung unmittelbar aufdrängte. In allem dem ist die ionische Säule trotz der analogen Verbindung der Elemente das Gegenbild der dorischen. Die Kannelierungen des Schaftes sind bei ihr an

Zahl vergrößert, so daß sie enger zusammenrücken; und ihre Kanten sind abgerundet, so daß die aufsteigenden Fixierlinien in der Fernsicht nur noch als leichte Schattierungen des überdies schlanker ansteigenden Säulenschaftes erscheinen. Dafür ist das Kapitell in entschiedener Weiterführung des Pflanzenmotivs und reicherer Stilisierung desselben plastisch ausgearbeitet, und es hat, abermals durch einen Wandel der Motive, nunmehr selbst die Idee der tragenden Kraft auf sich genommen, indem die ursprüngliche Form des zurückgeschlagenen Kelchblattes durch die Vorstellung der federnden Kraft, die es erweckt, zu der Ausbildung der reichen Voluten geführt hat. Lassen diese einerseits noch die Vorstellung des Blumenkelchs anklingen, der auch die darunter- und darüberliegenden Ornamente des Halses der Säule und des den Architrav tragenden Polsters zu Hilfe kommen, so erwecken sie doch anderseits als enggewundene Spiralen in noch höherem Grade die Vorstellung einer den darüber gelagerten Massen energisch widerstehenden Federkraft. So ist hier ein guter Teil der ästhetischen Wirkung, die bei der dorischen Ordnung an den emporstrebenden Schaft geknüpft ist, auf die Krönung desselben übergegangen, und diese Wanderung ist zugleich der gesteigerten Ausstattung aller von der Säule getragenen Bestandteile, des Gebälks und der Gesimse, mit ornamentalem Schmuck gefolgt. Indem diese reichen Zierformen mehr und mehr den Blick auf sich lenkten, erweckten sie das Bedürfnis, ihnen eine Stütze zu geben, die durch ihre elastische Gegenwirkung die Teile selbst als leichte, in die Höhe strebende Gebilde erscheinen ließ. Auch hier wird man aber annehmen dürfen, daß diese Form, die den dynamischen Eindruck in einer so gedrungenen Weise mit dem leiser anklingenden Pflanzenmotiv vereinigt, nicht in dem Sinne eine künstlerische Erfindung ist, daß hier von vornherein die Absicht bestanden hätte, eine solche Doppelwirkung hervorzubringen, sondern diese selbst vereinigt eben schon in sich die zwei sukzessiven Motive, von denen das erste, das Bild des zurückgeschlagenen Kelchblatts, in dem Maße verblaßte, als das zweite, von ihm ausgelöste, die federnde Spirale, energischer hervortrat.

Neben den stark umgewandelten Formen der dorischen und der ionischen Säule, in denen sich so die beiden psychischen Motive verweben, hat endlich die griechische Kunst noch in einer dritten

Form, in der des korinthischen Kapitells, eine treuere Nachbildung der alten Pflanzensäule bewahrt. Auch hier fehlt freilich nicht die stilisierende Umgestaltung der Blütenteile zu Gebilden, die zugleich der dynamischen Vorstellung des Tragens und des elastischen Widerstandes entgegenkommen. Sie treten, der Pflanzenform enger sich anschließend, als spiralig gekrümmte Blätter in mehrfacher Wiederholung unter- und nebeneinander aus der Akanthusblüte hervor, deren deutliche Nachbildung das korinthische Kapitell ist.

Zu den so geschaffenen drei Grundformen ist die spätere Baukunst des Abendlandes mit unwesentlichen Abänderungen, je nach dem Gesamtcharakter der Architektur bald die eine, bald die andere als Vorbild bevorzugend, immer wieder zurückgekehrt. Abgesehen von den Variationen, in denen sich diese Nachbildungen bewegen, macht sich nur, wohl infolge der Anpassung an die Umgebung, darin eine stärkere Abweichung geltend, daß zum Teil schon in der römischen und dann in steigendem Maße in der christlichen Baukunst die Kannelierungen und die unteren Anschwellungen der Säulen verschwinden. Je dichter gedrängt die Säulenreihen stehen, und je mehr sie, wie dies besonders in dem mittelalterlichen Kirchenbau geschieht, in die Innenräume verwiesen werden, um so mehr muß hier die Vorstellung der tragenden Kraft durch die Verteilung auf eine große Zahl von Pfeilern und Säulen zurücktreten, da zudem im geschlossenen Raume die getragenen Massen selbst zumeist den Blicken entzogen sind. So bleibt schließlich die ästhetisch durch ihre Einfachheit ansprechende streng zylindrische Form zurück. Inwieweit dabei außerdem Vorbilder orientalischer Kunst wirksam waren, muß hier ebenso dahingestellt bleiben, wie die Frage nach dem Ursprung der den drei griechischen Säulenformen beigegebenen Formen des Gebälks und seiner Ornamente. Von diesen Gebilden weisen übrigens namentlich die Triglyphen und die Mutuli (Dielenköpfe) mit den an die einstigen Nagelköpfe erinnernden Tropfen auf ihrer unteren Fläche noch deutlich auf den Holzbau hin, aus dem sie als nun technisch zwecklose, aber ästhetisch wirksam gewordene Überlebnisse erhalten geblieben sind.

f. Wechsel der Stilformen.

Was soeben von der Entwicklung der einzelnen Teile der an die griechische Säule sich anschließenden ornamentalen Gebilde gesagt wurde, das gilt nun im allgemeinen auch von den Architekturformen im ganzen und von allen ihren späteren Gestaltungen. Darum ist insbesondere die wichtige, tief in die Gesamtheit der Kulturprobleme eingreifende Frage nach den Ursachen des Wechsels der Stilformen vielfach einer zureichenden Beantwortung vorläufig noch kaum zugänglich. Daß diese Frage in letzter Instanz eine psychologische ist, sieht jedermann. Wo immer die Kunstgeschichte auf sie zu sprechen kommt, bewegt sie sich in der Tat, falls sie sich nicht überhaupt mit einer reinen Beschreibung des Nebeneinander und Nacheinander begnügt, in psychologischen Erwägungen[1]). In den späteren Stadien der Kunstentwicklung begegnet nun aber diese Untersuchung vornehmlich in der Architektur dadurch wachsenden Schwierigkeiten, daß die Einflüsse, die durch die Wechselwirkungen bisher gesonderter Kulturen und ihrer Kunsterzeugnisse entstehen, sowie die singulären, die von einzelnen Persönlichkeiten ausgehen, immer mehr zunehmen, und daß sich daher der ursprünglich stetige und in sich zusammenhängende Verlauf in einen stets verwickelter werdenden Komplex von Erscheinungen auflöst, die zwar in ihren resultierenden Wirkungen klar vor Augen liegen, in ihre Komponenten aber kaum mehr vollständig zu zerlegen sind. Mag dann immer noch die Umwandlung verhältnismäßig deutlich zu verfolgen sein, die die vorhandenen Kunstformen unter dem Hinzutritt neuer geistiger Strömungen erfahren, die speziellen Angriffspunkte solcher Wirkungen, die unmittelbaren auslösenden Kräfte verbergen sich

[1]) Ich verweise hier, um gelegentliche Ausführungen anderer Autoren, die über die ganze Kunstliteratur zerstreut sind, unerwähnt zu lassen, nur auf einige speziell die Frage des Stilwechsels in der Architektur behandelnde Werke. Vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock, 1888, A. Göller, Die Entstehung der architektonischen Stilformen, 1888, und Zur Ästhetik der Architektur, 1887, dazu: Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, 1876. Eine Ergänzung zu diesen wesentlich im Geiste einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Kunst gehaltenen Studien zur Psychologie der Architektur bildet Wölfflins neuestes, hauptsächlich die Malerei behandelndes Werk: Die klassische Kunst, eine Einführung in die italienische Renaissance², 1901. Das ästhetische Verhältnis der Architektur zu Plastik und Malerei beleuchtet A. Schmarsow in seiner Schrift: Plastik, Malerei und Reliefkunst, 1899.

leicht, und wenn die Hilfsmittel der psychologisch-genetischen Betrachtung ganz versagen, so bleiben wir schließlich auf den Eindruck beschränkt, den eine bestimmte Form als solche auf uns ausübt, und auf die Beziehungen, die dieser Eindruck zu dem sonstigen Charakter der Zeit bietet, in der das Kunstwerk entstanden ist. Eine solche mehr ästhetische als psychologisch-genetische Schilderung kann natürlich immer nur einen Teil der psychischen Faktoren enthalten, die der Entstehung eines Stilwandels zugrunde liegen. Das Verhältnis ist hier ein ähnliches, als wenn uns etwa die ägyptische Pyramide bloß in ihrer vollendeten Form gegeben, ihre Entstehung aber unbekannt wäre. Dann würden wir wohl bemerken können, daß diese Form den Eindruck erhabener melancholischer Größe erwecke, dem Zweck entsprechend, den sie als Grabmal eines Herrschers erfüllen solle; und gewiß ist dieser Gedanke nicht unrichtig. Aber er ist eben nur eine Schilderung der an das fertige Werk gebundenen ästhetischen Stimmung; er gibt keine Rechenschaft über die psychologisch wichtige Frage, wie diese Stimmung entstanden ist. Sollte er dies, so würde das die Annahme in sich schließen, jener Eindruck der gewordenen Pyramide sei zugleich das psychologische Motiv ihrer ursprünglichen Erzeugung, irgend einmal also sei einem bestimmten Künstler die Idee dieser wunderbaren Form fertig in die Seele getreten. Diese Voraussetzung ist aber, wie wir gesehen haben, nicht richtig, sondern die Pyramide hat sich aus andern einfacheren Formen des Grabes entwickelt, und bei diesem Übergang hat ein bedeutsamer Motivwechsel stattgefunden. Diese psychologische Genese zu vernachlässigen ist daher um so weniger zulässig, je wahrscheinlicher es ist, daß die Kunstwerke bei ihrer ersten Erzeugung nicht sowohl bereits vorhandene Stimmungen ausdrücken, als selbst erst die äußeren Erreger dieser Stimmungen sind oder mindestens zur Vertiefung und Verstärkung derselben wesentlich beitragen. Was würde das mittelalterliche Christentum sein ohne die Kirchenarchitektur und die sonstige christliche Kunst des Mittelalters? Gewiß sind die Werke dieser Kunst unter der Wirkung der christlichen Ideen entstanden. Aber sie haben nicht wenig selbst zur Entwicklung dieser Ideen beigetragen, und um die Art und Weise zu ermessen, wie das geschehen, dazu müßten wir wohl die

ursprünglichen Bedingungen ihrer Entstehung im allgemeinen genauer kennen, als es tatsächlich der Fall ist, um nun daraus wiederum auf den Motivwechsel zurückzuschließen. Dieser Motivwechsel erst würde aber nicht nur ein Ausdruck des allgemeinen Wandels der Ideen sein, sondern er würde zugleich den Anteil ermessen lassen, den die Kunst selbst an der Entstehung der Ideen ihrer Zeit genommen hat.

Eine psychologische Entwicklungsgeschichte der Kunst in solch umfassendem Sinne liegt außerhalb unserer Aufgabe. Diese ist lediglich darauf gerichtet, die Entwicklung der Phantasie in ihren komplexen, aus den Bedingungen des geistigen Zusammenlebens hervorgehenden Erscheinungen zu untersuchen und damit zugleich die Hilfsmittel für die Erkenntnis der in Mythus und Religion uns entgegentretenden Phantasieschöpfungen zu gewinnen. Für diese allgemeine psychologische Aufgabe sind wir aber hauptsächlich auf jene Anfänge der Kunstentwicklung angewiesen, die, weil sie von vorangegangenen Überlieferungen unabhängiger sind, die primären Motive deutlicher erkennen und von ihren späteren Wandlungen unterscheiden lassen. Dem gegenüber wird, je weiter wir in der Geschichte fortschreiten, naturgemäß die Fülle der Einflüsse der Überlieferung und der Übertragung, unter denen neue Motive sich durchsetzen müssen, immer unabsehbarer. Hier muß es daher genügen, auf einige hervorragende Beispiele hinzuweisen, die die nämlichen Gesetze des Motivwandels, die uns in den einfacheren Fällen begegnet sind, immer noch hervortreten lassen.

So folgt vor allem der griechische Tempel darin der allgemeinen Regel ursprünglichen Tempelbaues, daß er sichtlich aus dem Wohnhause hervorgegangen ist. Aber indem das griechische Haus, wie es anschaulich schon die Odyssee schildert, ein alle Räume schützendes Dach besitzt, folgt auch der Grundplan des Tempels diesem Vorbilde. Indem sich hier über das Ganze gleichmäßig das schützende Dach ausbreitet, ist der griechische Tempel nicht bloß einheitlicher und darum wirkungsvoller gestaltet als der ägyptische, der aus einem Komplex von Gebäuden besteht, sondern es hat ihm diese Eigenschaft außerdem zwei wichtige ästhetische Motive zugeführt. In seinen vollendeteren Formen ist dieser Tempel nicht mehr hinter Mauern verborgen, sondern eine geräumige

Säulenhalle umzieht den Bau, so daß das Dach nicht, wie bei dem einfachen Wohnbau, schwer auf den Grundmauern des Hauses ruht, sondern von den durch ihre Zahl wie Gestalt die Vorstellung der emporstrebenden Kraft energisch anregenden Säulen schwebend getragen wird. Das zweite Motiv besteht in dem freien Einblick in das Innere des Tempels, in das durch die unter der Giebelfront liegende Tempelpforte das Licht auf das im Hintergrund stehende Götterbild fällt, während das von Säulen getragene Giebelfeld zugleich einen Raum bietet, der zur Ausschmückung mit plastischem Relief herausfordert. So repräsentiert der griechische Tempel in dieser folgerichtigen Erweiterung des Giebelbaues der menschlichen Wohnung zum Gotteshaus in ästhetisch wirksamster Weise die Idee, daß das Haus Gottes ein Ebenbild des Weltbaues, und die andere, daß es eine Schutzstätte sei, an der der Verfolgte und selbst der Schuldige Rettung findet. Denn den Schutzbedürftigen ruft hier der sichtbare Gott selbst an die Stufen seines Altars.

In der römischen Kultur der Kaiserzeit, in der Götter aller Nationen in den Zentren des Weltreichs zusammentrafen, in der in dem berühmten Pantheon Agrippas und Hadrians ein allen diesen Göttern geweihter Tempel erstand, da mußten auch die Stilformen zusammenstoßen, in denen sich die Ideen, die dieses Völkergewühl bewegten, verkörpert hatten. Wenn sich nun in der Mischung griechischer, orientalischer und alter Reste italischer Stile als eine in der römischen Welt mehr und mehr zur Herrschaft gelangende Architekturform der Rundbogen und seine räumliche Fortbildung, das Kuppelgewölbe, durchgesetzt hat, so darf man dies zwar nicht als ein originales Erzeugnis römischer Kunst, wohl aber als diejenige Form ansehen, die dem römischen Geiste vor andern adäquat war. Doch allem Anscheine nach sind es auch hier zunächst praktische Motive gewesen, die dem Rundbogen und Bogengewölbe diesen Vorzug verschafften. Für die gewaltigen Brückenbauten, Viadukte und Wasserleitungen boten sich aus statischen Gründen unter allen zur Verfügung stehenden Formen die Steinpfeiler und steinernen Bogen als die sichersten und dauerndsten. Das Motiv, an diesen Nutzbauten erprobt, wurde nun, unter Anlehnung an die aus alter Zeit überlieferte Rundform des Tores, auf den Triumphbogen und die Ehrenpforte übertragen, um endlich in der Form von Kuppeln,

Tor- und Fensterbogen auf Paläste, Tempel und andere öffentliche Gebäude überzugehen.

Aus dem Rundbogen und dem Kuppelgewölbe ist dann auch der erste ausgeprägte Stil des christlichen Kirchenbaues, der romanische, hervorgegangen. Der griechisch-römische Tempel war ein einheitlicher, nach außen offener Bau von mäßigem Umfange gewesen. Als in der alexandrinisch-römischen Zeit der Kuppelbau Aufnahme fand, dessen gewölbte Kuppel zugleich gegenüber den ebenen Decken der älteren Tempel als die treuere Nachbildung des Himmelsgewölbes erscheinen mochte, da zwang nun die so vorgezeichnete Kreisform der Grundfläche um so mehr zur Begrenzung des Ganzen, als die Dimensionen des Kugelgewölbes nicht allzusehr gesteigert werden durften, ohne die Sicherheit des Baues zu gefährden. Diese Zeit besaß zwar in den Basiliken mit ihren Säulengängen große Räume für die öffentlichen Zwecke des Markt- und Handelsverkehrs, der Rechtspflege usw. Der großen Tempel bedurfte aber eine Bevölkerung nicht, die zahlreiche Götter an mannigfaltigen Kultstätten verehrte. Die christliche Gemeinde dagegen hatte von früh an die gemeinsame Form des Kultus gepflegt. Je mehr das Christentum sich ausbreitete und allmählich zur herrschenden Religion erhob, um so mehr wuchs die christliche Kirche über den antiken Tempel hinaus. Wo nicht die alte Basilika selbst zur Kirche umgewandelt wurde, da entstand daher eben jene Mischung der Formen, die den romanischen Stil kennzeichnet. Die runde Kuppel des römischen Tempels wird, um Raum zu gewinnen, vervielfältigt, durch ebene Deckenstücke verbunden und durch Pfeiler und Säulen gestützt. Zwischen ihnen wölben sich Rundbogen, indes sich das Äußere des Baues bei im ganzen ernster, schmuckloser Ausstattung der durch die inneren Bauverhältnisse gegebenen Rundbogenform anpaßt.

Ist auf diese Weise der romanische Stil in gewissem Sinn eine zu einheitlicher Gestaltung umgebildete Mischform aus dem griechisch-römischen Tempel und der weiträumigen Basilika, so erscheint nun der gotische Kirchenbau, wie er aus dem romanischen allmählich erwachsen ist, so auch von Anfang an als eine Entwicklung, die auf die Verschmelzung jener heterogenen Bestandteile zur Einheit gerichtet ist. Dieses Streben nach Einheit findet seinen nächsten

Angriffspunkt da, wo die Vielgestaltigkeit des romanischen Stils am meisten in die Augen springt, in der Bildung des Deckengewölbes. Hier drängte aber die Kuppel als treueres Ebenbild des Himmels zur Beseitigung der ebenen Zwischenstücke. Das war freilich wiederum technisch nur möglich, wenn die Halbkugelformen in eine größere Zahl von Kugelsegmenten aufgelöst, und die auf beiden Seiten das Gewölbe tragenden Strebepfeiler einander genähert wurden. So entstand das gotische Kreuzgewölbe mit seinen die einstigen Kugelsegmente andeutenden Gewölberippen. Alle weiteren wesentlichen Veränderungen ergeben sich aus diesen Bedingungen mit technischer und ästhetischer Notwendigkeit. Indem die rechte und linke Gewölbehälfte inmitten der Decke in einer scharfen Hohlkehle zusammenstoßen, verstärken sie im Verein mit der Verengerung des Raums zwischen den Strebepfeilern den Eindruck der Höhe. Dieser zunächst aus den technischen Forderungen des einheitlichen Gewölbebaues hervorgehende Eindruck, der den Gefühlen des Erhabenen und des Emporstrebens zum Unendlichen fördernd entgegenkommt, führt dann zur Weiterbildung und Übertragung dieses Motivs auf die andern Teile, die Säulen, die Fenster, die Ornamente, und, indem die Umwandlung von innen nach außen schreitet, auf die Portale, die Türme, wobei in die Ausgestaltung dieser Glieder nun die mannigfaltigsten Vorbilder fremder Stilformen eingreifen. Dem Streben zur Höhe, das in der Gesamtform überwältigend sich ausspricht, fügen sich hier alle Teile bis herab zum einzelnen Ornament. Zugleich führt aber diese imposante Höhenwirkung zu einer den Charakter des Stils mitbestimmenden Gegenwirkung. Je gewaltiger jene ist, um so mehr verlangen die ins Unabsehbare sich dehnenden Linien eine Gliederung, die dem durchmessenden Blick Ruhepunkte bietet. Diese Forderung erfüllt das Ornament, das über alle Teile des Baues, über das Innere und Äußere, sich ausbreitet, das die Spitzbogen der Portale und Fenster umgibt, die Gesimse der Wände, der Pfeiler und Säulen bekleidet und endlich in der Turmpyramide kulminiert. So zusammenhängend in sich dieser ganz reiche Formenkreis erscheint, so weit sind doch auch hier im Grunde die ursprünglichen Motive von der schließlichen Ausgestaltung entfernt. Jene Motive bestehen weder in der Spitzbogenform, die etwa irgend einmal

ein Künstler erfunden, noch in dem Streben nach Höhe, das sich von einer bestimmten Zeit an in der christlichen Welt energischer geregt hätte, sondern wahrscheinlich lag das primäre Motiv des Übergangs zur neuen Form in jener einheitlichen Gestaltung des Deckengewölbes, die, zunächst der religiösen Stimmung entspringend, zugleich das ästhetische Gefühl befriedigte. Daran schloß sich erst die Entstehung des Spitzbogens und mit ihr das wachsende Streben zur Höhe, das nun seinerseits wieder als ein neues religiös-ästhetisches Motiv zu wirken begann und so die weitere Steigerung der Formen und die ästhetische Kompensation des Eindrucks der weiten räumlichen Entfernungen durch reichere Ornamente herbeiführte.

Hat sich die Gotik aus dem romanischen Kirchenbau, in dem jene vielfach im einzelnen schon vorgebildet ist, allmählich entwickelt, so sucht dem gegenüber die Baukunst der Renaissance mit den vorangegangenen Formen des christlichen Mittelalters geflissentlich zu brechen. Das Zeichen, unter dem sie steht, ist die Verweltlichung der Motive. Hier spiegelt sich der Wandel der Weltanschauungen in der Architektur entschiedener als in den übrigen Künsten, die wenigstens unter ihren Gegenständen noch lange Zeit die religiösen bevorzugten. War im Altertum der Tempelbau aus dem Wohnhaus hervorgewachsen, um dann in den Palästen der Vornehmen wieder zu seinem Ausgangspunkte zurückzukehren, so war der christliche Kirchenbau zunächst aus einer Vermischung der Motive des antiken Tempels mit denen der öffentlichen Profanbauten entstanden, gemäß dem Grundgedanken der Kirche, Tempel und Versammlungsort der Gemeinde zugleich zu sein. Nachdem in der gotischen Kathedrale diese Elemente völlig zur Einheit verschmolzen, war es wiederum der Kirchenbau gewesen, der alle Grundformen der Architektur bestimmt, und dessen Ansprüchen sich die Paläste der Fürsten und schließlich bis zu einem gewissen Grade selbst das bürgerliche Wohnhaus gefügt hatten. In der Renaissance kehrt sich nun dieses Verhältnis wieder um. Sie geht auf griechische, römische und orientalische Vorbilder zurück, um ihnen Formen und Schmuckmotive zu entnehmen, die sie mit den innerhalb der romanischen und gotischen Stilformen vorgefundenen verbindet und durch freie Weiterbildung bereichert. Aber sie will mit diesen Mitteln nicht bloß Kirchen bauen, sondern vor

allem auch Paläste für Fürsten und Reiche. Aus dem Kirchenbau der Renaissance spricht in jedem Zug die Weltherrschaft der Kirche. Er strebt hinaus aus den düsteren Hallen der gotischen Dome. In der Breite und Höhe zugleich will er sich ausdehnen, ein Symbol der Verbindung irdischer und himmlischer Herrlichkeit. Dazu steigert die Kunst der Renaissance die aus der Antike überkommenen Mittel des Gewölbe- und Kuppelbaues zu ihrer höchsten Leistungsfähigkeit. Zum Rundbogen zurückkehrend, schafft sie unter ihren weiten Tonnengewölben und kühn emporragenden Kuppeln große, lichte Räume, die mit ihrem reichen und doch maßvollen Schmuck, gleich den äußeren Formen des Baues, das Bild einer zum Übersinnlichen sich erhebenden, Leid und Schmerz vergessenden Weltfreude sind. Doch eigenartiger und in dieser Eigenart wohl größer noch sind die Profanbauten dieser Zeit, die Paläste mit der reichen Gliederung ihrer Formen, mit der in der Bearbeitung des Steins wie im Ornament kunstvoll durchgeführten Sonderung der Geschosse, mit der Pracht der Säulenhallen und Höfe, alle diese mannigfaltigen Teile zu einem einheitlichen Ganzen verbunden. In der Verwendung der Mittel beginnt sich zugleich ein Reichtum individueller Erfindung zu regen, in dem sich die geistige Eigenart der einzelnen Künstler entfaltet. Aus dem Gesamtstil der Zeit sondern sich so die individuellen Stilarten. Jedes größere monumentale Bauwerk trägt von nun an neben dem Gepräge seiner Zeit auch das seines Schöpfers, dessen Name in Mit- und Nachwelt eng an sein Werk gebunden bleibt.

Indem jene Weltfreude der Renaissance in der Zeit der Reformation und der Gegenreformation wieder abgelöst wird von einer Steigerung und Vertiefung der religiösen Interessen, spiegelt sich nun diese geistige Revolution abermals in dem Wandel der Stilformen. Diese wachsen allmählich aus den Renaissanceformen hervor, indem sich ihrer das Streben bemächtigt, sie zu ernsten, massigen Formen umzugestalten. So entsteht das Barock mit seinen breiten Kuppeln und den ihnen nachgebildeten gerundeten Formen der Turmbedachungen, der Pfeiler, Säulen und ihrer Ornamente, indes der Eindruck des Ganzen durch gleichmäßig ausgedehnte Wandflächen der einfachen Größe zustrebt. Wie die Gotik in die Höhe, so entfaltet sich daher das Barock in die Breite. Es wirkt nicht durch das die Schwere

überwindende Emporsteigen, sondern durch die wuchtige Dehnung — Eigenschaften, die sich aus der Umstimmung der heiteren Renaissanceformen auf diesen ernsteren Ton mit innerer Notwendigkeit ergeben.

Erscheint dieser Wandel der Stimmung als die unmittelbare Folge der herrschenden Rolle, die, wie im Leben der Religion, so in der Architektur dem kirchlichen Bau wieder zufällt, so bleibt nun aber der abermalige Rückschlag nicht aus. Das weltliche Leben, von den Fürstenhöfen ausgehend, entfacht auch in der Architektur von neuem das Streben nach Pracht und Reichtum. Auch dieser Stilwechsel, wiederum stetig und ohne deutlich sichtbare Grenze beginnend, ist an die Formen gebunden, welche die vorangegangene Zeit bietet. Das Rokoko, das diese Wendung bezeichnet, ist daher weniger ein eigener neuer Stil als eine Umbiegung des Barock im Sinne der neuen Motive. Indem die massigen Formen verkleinert, die Bauteile wieder reicher gegliedert und mit einer Fülle von Ornamenten umkleidet werden, wird der Charakter auch der kirchlichen Bauten abermals ein weltlicher. Aber es ist nicht mehr der heitere, befriedigt in sich selbst ruhende Reichtum der Renaissance, sondern die üppige Pracht und die prahlerische Verschwendung oder gelegentlich auch die gespreizte Geziertheit einer der Natur entfremdeten Kultur, die in diesen Werken sich spiegelt.

g. Allgemeine psychologische Motive des Stilwandels.

Man hat den Wechsel der Stilformen, wie ihn in diesen Erscheinungen die Architektur in schärferer Ausprägung als jede andere Kunst zeigt, nicht selten auf zwei allgemeine Motive zurückgeführt, die bei jeder solchen Umwälzung irgendwie zusammenwirken sollen: auf die Ermüdung und auf die Erfindung. Hat ein Stil kürzere oder längere Zeit die Herrschaft behauptet, so wende sich der künstlerische Sinn übersättigt und abgestumpft gegen seinen Reiz von ihm ab, worauf dann die erfinderische Kraft der Künstler neue Formen schaffe, wobei sie sich allerdings vielfach nur in neuen Kombinationen älterer Vorbilder betätige. Auf diese Weise sei es die Ermüdung, die ganz oder teilweise den Verfall eines bis dahin herrschenden Stils verursache, während dagegen die Entstehung eines neuen Stils, ähn-

lich etwa wie der Fortschritt in der Maschinentechnik, auf neuen Erfindungen beruhe.

Diese in den bei der Beschreibung des Stilwandels gebrauchten Ausdrücken häufiger indirekt angedeutete als direkt ausgesprochene Theorie macht sich jedoch einer unzulässigen Übertragung von Begriffen schuldig, die aus individuellen Erfahrungen und aus der Reflexion über diese gewonnen sind. Die völkerpsychologischen Erscheinungen, um die es sich hier handelt, haben in Wahrheit mit jenen Erfahrungen teils gar nichts zu tun, teils werden sie nur in sekundärer Weise von ihnen berührt. Ermüden kann der einzelne für ästhetische Eindrücke, die durch die immerwährende Wiederholung ihren Reiz verlieren. Aber eine solche Ermüdung ist kein Prozeß, der sich über Generationen und Jahrhunderte erstreckt. Wenn ein Stil verfällt und schließlich verlassen wird, so geschieht dies nicht, weil er durch seine lange Dauer ermüdet. Von dieser Dauer weiß im allgemeinen die neue Generation, die ihn übernimmt, überhaupt nichts. Sondern ein Stil beginnt in dem Moment zu verfallen, wo die Ideen, aus denen er hervorging, ihre Wirksamkeit eingebüßt haben, und wo nun die überlieferten Formen nur noch während einer gewissen Zeit durch äußerliche Nachahmung erhalten bleiben. Ein neuer Stil tritt aber an seine Stelle, wenn neue Ideen nach künstlerischem Ausdruck ringen. Damit diese Ideen wirklich eine adäquate Form finden, dazu bedarf es dann auch hier auslösender Reize. Solche können in Formen gegeben sein, die unter dem Zwang praktischer, den idealen Interessen ganz fernliegender Bedürfnisse entstanden sind. Das trifft in der Tat wahrscheinlich überall bei der Ausbildung der ursprünglichen Stilformen zu, mit denen für die Architektur überhaupt erst der Übergang des einfachen Schutzbaues zur Idealkunst beginnt. In den weiteren Wechsel der Formen greifen dann solche Übertragungen äußerer Zweckbestimmungen in ideale Motive um so häufiger ein, je früheren Zeiten der Kunstentwicklung die Erscheinungen angehören. Doch je reicher zugleich der Schatz der auf solchem Weg entstandenen architektonischen Ideen geworden ist, um so mehr treten nun an die Stelle der Entstehung aus Nutzformen Transformationen der Ideen selbst und ihrer Ausdrucksmittel. Eine Form, die bis dahin dem Ausdruck einer bestimmten,

den allgemeinen Kulturidealen der Zeit homogenen Idee gedient hatte, wird jetzt unter dem Einfluß des allgemeinen Wandels der Weltanschauungen so lange umgestaltet, bis sie ihre ideale Bedeutung völlig verändert hat; und wo die vorhandenen Formen diesem Bedürfnis nicht vollkommen genügen, da assimiliert dann wohl auch der neu erstehende Stil ältere Überlieferungen oder von außen zugeführte Elemente, die als adäquate Ausdrucksmittel des der neuen Richtung immanenten Strebens empfunden werden. Unter den Ideen, deren wechselnde Schicksale diese Transformationen bestimmen, stehen aber die religiösen in allererster Linie. Wie der Übergang des einfachen Grabhügels und des Wohnhauses in die von einem religiösen Kult umgebene Begräbnisstätte und in den Tempel der erste Schritt zur Entstehung eines idealen Stils gewesen ist, so bezeichnet jede bedeutsame Veränderung in dem religiösen Leben und Fühlen abermals einen Wendepunkt in der Entwicklung der Stilformen. Um die Frage, ob ein Zeitalter religiös und weltlich gesinnt, und wie in jedem dieser Fälle das religiöse Gefühl oder die Freude an der Welt gerichtet ist, darum dreht sich die Geschichte des Stilwandels bis auf die neueste Zeit; und stillos, unsicher zwischen überlieferten Formen herumtastend ist eine Zeit dann, wenn sie in beiden Richtungen, in den Formen der religiösen Erhebung wie des Weltgenusses, der festen Ziele und der Ideale entbehrt.

Zu einer je früheren Stufe wir diese Entwicklung zurückverfolgen, um so mehr tritt daher in ihr der Faktor der planmäßigen Erfindung zurück, gegenüber dem Zwange äußerer Bedingungen und der die Zeit beherrschenden seelischen Motive. Wenn auch jener Faktor natürlich niemals ganz fehlt, so sind es doch nicht sowohl völlige Neuschöpfungen als individuelle Variationen der schöpferischen Kraft innerhalb eines vorgeschriebenen Umkreises von Ideen, in denen er sich bewegt. Ursprünglich erscheint so der Künstler weit eher als ein Finder denn als ein Erfinder. Darum ist es nicht bloß der Mangel der Überlieferung, der die Namen der Urheber der Werke der Kunst und allen voran der Baukunst aus dem Gedächtnis gelöscht hat, sondern diese Namen haben ursprünglich nie existiert, und noch in späterer Zeit treten die einzelnen und das, was sie zu dem Gelingen des Werkes beitrugen, hinter der Richtung der Zeit, die sie vertreten, zurück. Eine ägyptische Pyramide hat keinen

einzelnen Baumeister, und sie ist niemals von einem einzelnen, ja sie ist wahrscheinlich überhaupt nicht erfunden worden, sondern als man zum Ausdruck der in ihr angeschauten religiösen Idee ihrer bedurfte, da bot sie sich, aus den bei der Errichtung und Ausstattung der Gräber fortwirkenden Motiven hervorgegangen, von selbst dar, um nun ihrerseits erst jene Idee zu klarem Bewußtsein zu erheben. Die romanischen und gotischen Dome des Mittelalters sind wohl jeweils unter der Führung einzelner Meister entstanden. Aber indem sich ihre Ausführung oft über lange Zeiten erstreckte, ist auch hier noch das fertige Werk mehr ein Bild der Geschichte der Zeitalter als der Ideen der einzelnen, die an ihnen gebaut haben. Indem mit der fortschreitenden Kultur, in der Architektur namentlich erst im Gefolge des stark ausgeprägten Individualismus der Renaissance, die einzelnen Meister ihr persönliches Wollen und Können energischer in ihren Werken betätigen, gewinnt dann allerdings auch die individuelle Erfindung einen größeren Einfluß, und es werden damit zugleich die Rückwirkungen deutlicher spürbar, die dieses Eingreifen einzelner auf den Stil ihrer und der folgenden Zeiten ausübt. Immer aber bleibt auch jetzt noch das individuelle Wirken auf den Spielraum beschränkt, in dem sich die Ideen der Zeit bewegen, weil die Reize und Motive, die der Phantasie des einzelnen zufließen, immer wieder jenem Anschauungskreis angehören, der den herrschenden Stilformen ihr künstlerisches Gepräge verleiht.

h. Die Plastik als architektonische Kunst.

Die Architektur ist die erste Kunst, die zusammengesetzte und dabei doch vollkommen einheitliche, in ihrer Gliederung dem organischen Aufbau eines lebenden Körpers analoge Kunstwerke geschaffen hat. Durch ihren Ursprung aus dem in sich geschlossenen und gleichwohl verschiedene Zwecke in sich vereinenden Ganzen des einfachen Wohnhauses ist der Architektur von Anfang an dieser Charakter aufgeprägt. Von ihr aus ist er dann erst auf die andern bildenden Künste, auf Zeichnung, Plastik und Malerei übergegangen. Sie alle mußten dem ihnen von der Baukunst vorgeschriebenen Prinzip des architektonischen Aufbaues sich fügen, sobald sie von dem Bauwerk entweder als bedeutsame Bestandteile, wie die Götterbilder und andere mythologische Darstellungen, oder aber in orna-

mentaler Verwendung aufgenommen wurden. Die der Architektur eigene Symmetrie und Proportionalität der Formen übertrug sich so in freierer Wiederholung auf diese Bestandteile. Dieser äußere Zwang half dann aber zugleich mit, die mit dem Zweck des Bauwerks verbundenen psychischen Motive in seinen plastischen und malerischen Attributen zum Ausdruck zu bringen. Nachdem durch die Einordnung in die Werke der Baukunst den Erzeugnissen der Plastik und Malerei der Charakter architektonischer Einheit mitgeteilt war, blieb er ihnen erhalten, auch nachdem sie sich von jenen gelöst hatten. Nur daß diese Befreiung von äußeren Schranken nun die dem selbständigen Kunstwerk eigene Architektonik zu einer freieren erhob, die schließlich allein in der dargestellten Idee selbst und in den Mitteln der Ausführung ihre Begrenzung fand. So gewinnt der Begriff des »Architektonischen« in dieser Anwendung auf Plastik und Malerei eine doppelte Bedeutung. Einerseits weist er darauf hin, daß die Eingliederung in die Architektur es gewesen ist, die diese Künste zuerst zum Ausdruck einheitlicher Ideen befähigte und sie so zur Stufe der Idealkunst erhob. Auf der andern Seite deutet er an, daß durch eben diesen Vorgang jene Kunstwerke selbst architektonisch geworden sind, insofern sich in ihnen das einzelne in wohlgegliederter Form einer herrschenden Idee unterordnet. Wenn wir nun auch in diesem weiteren Sinne schließlich eine Dichtung, eine musikalische Komposition, ja ein religiöses, philosophisches oder sonstiges Lehrsystem ebenfalls ein architektonisches Ganzes nennen, so bewahrt doch dieser Ausdruck für die Werke der bildenden Kunst auch nach ihrer Loslösung von der Architektur noch eine direktere Bedeutung, weil hier das Werk ein simultan in der Anschauung gegebenes Ganzes ist, so daß ihm die Eigenschaften der symmetrischen und proportionalen Gliederung, wenngleich in einer freieren und mit den sonstigen Eigenschaften des Kunstwerks veränderlichen Weise, erhalten bleiben.

Ehe Plastik und Malerei in die Dienste der Architektur treten, fehlen ihnen alle diese im weiteren Sinn architektonischen Eigenschaften. Das gilt nicht nur von den Jagd- und Kriegsbildern primitiver Völker, sondern auch von den assyrischen und ägyptischen Wandreliefs und Wandgemälden. Solange die Wand bloß als passende Fläche für die Ausfüllung mit Bildern benutzt wird, ohne

Rücksicht auf ihre Umgebung und auf ihre eigene architektonische Bedeutung, so kann zwar der Inhalt des Bildes ein einheitlicher sein, indem es z. B. ein Jagdabenteuer oder die Besiegung eines Feindes darstellt. Aber es fehlt die Einheit der Komposition, die geordnete Gliederung des Ganzen, die dieses zugleich als ein in sich abgeschlossenes erscheinen läßt. So könnte man die Gruppen, aus denen die Buschmannszeichnung in Fig. 11 (S. 124) besteht, beliebig wiederholen oder beschränken, ohne damit irgendwie die Bedeutung des Bildes zu ändern. Dies wird erst in dem Augenblick anders, wo das plastische oder malerische Bild in eine klare Beziehung zu einem Bauwerk gesetzt wird. Es sind zunächst plastische Einzelgestalten, die in eine solche Beziehung treten, indem sie als Wächter des Eingangs symmetrisch vor den Bau gestellt sind. Dahin gehören die vorgelagerten ägyptischen Sphinxe sowie die Göttergestalten rechts und links vom Eingang ägyptischer Tempel. Hier bildet namentlich die teilweise oder völlige Umwandlung der Torpfeiler in aufrechtstehende menschliche Gestalten, wie wir sie z. B. an den Pfeilern des Ramesseum erblicken, ein lange nachwirkendes und für die Entwicklung der Plastik äußerst charakteristisches Motiv, das die griechische Kunst später in die Säulenform der Karyatiden und Atlanten umgeformt hat. Der aus Stein gehauene Türpfosten zeigt ja selbst schon annähernd die Proportionen einer Menschengestalt in ihren beiden in der Frontalstellung gesehenen Hauptrichtungen. Die Phantasie ergänzt daher, indem der Eindruck die entsprechenden reproduktiven Assimilationen auslöst, diesen in ähnlicher Weise zu einer vollen Menschengestalt, wie der primitive Mensch einen knorrigen Baumast der tierischen oder menschlichen Form, der er ähnlich sieht, vollends anzugleichen sucht, oder wie auf einer weiteren Stufe ein Tongefäß je nach der Flaschen- oder Schalenform, die es besitzt, zu einer Menschen- oder Tiergestalt ergänzt wird (S. 179 ff.). Die an die Architektur sich anlehnende reifere Kunst schafft nun aber nicht mehr unmittelbar nach dem Phantasiebild, sondern sie entwirft dieses, um der Symmetrie der architektonischen Formen zu genügen, zunächst als ebenes Bild auf der Oberfläche des Steins, worauf sie es dann, die Konturen als Leitlinien benützend, mit dem Meißel von vorn nach hinten dringend aus dem Stein herausarbeitet. Zunächst werden dabei die Gestalten

möglichst der Vollplastik angenähert. Indem aber die mit dem Bauwerk zusammenhängende, für den Beschauer nicht sichtbare Fläche naturgemäß unausgeführt bleibt, ergeben sich nun von selbst die verschiedenen Abstufungen zwischen Hoch- und Flachrelief, für die jetzt die in dem dargestellten Gegenstand selbst liegenden Bedingungen maßgebend werden. Während die Einzelgestalt fortan mehr nach der Rundplastik verlangt, wird umgekehrt das aus zahlreichen Figuren bestehende Bild zu einem Relief, das im allgemeinen in dem Maße der Zeichnung sich nähert, also flacher wird, als seine Ausdehnung wächst. Diese Umsetzung der auf dem Stein skizzierten ebenen Zeichnung in eine plastische Form führt nun aber zugleich ein Prinzip mit sich, das für den körperlichen Eindruck auf den fernstehenden Beschauer vor allem bestimmend ist. Indem die Arbeit allmählich nach der Tiefe hin fortschreitet, gestaltet sie die eindrucksvollsten Teile des Angesichts, Nase, Mund, Augen, und alles, was mit ihnen in annähernd gleicher Ebene liegt, so, daß diese Teile zuerst den Blick des Beschauers fesseln müssen. Daraus ergibt sich für die Betrachtung aus der Ferne ohne weiteres die Übereinstimmung der wirklichen körperlichen Form mit jenen psychophysischen Motiven des plastischen Sehens, die wir früher bei den pseudoskopischen Erscheinungen kennen lernten (Kap. I, S. 29 ff.). Da das plastische Bild für die Betrachtung aus der Ferne bestimmt ist, so wirkt es in der Tat nicht deshalb plastisch, weil es selbst ein plastisches Gebilde ist, sondern weil es überhaupt als körperliches Objekt Bedingungen mit sich führt, die für den Fernblick, für den die unmittelbare Tiefenwahrnehmung des binokularen stereoskopischen Sehens hinwegfällt, als Motive einer körperlichen Vorstellung wirksam werden. In der Entfernung, in der wir das Werk der Plastik betrachten müssen, um es in seiner Totalität aufzufassen, sind in der Tat die Netzhautbilder in beiden Augen identisch. Hier werden daher einzig und allein jene Faktoren der Tiefenwahrnehmung wirksam, die teils in der Lage des primären Fixierpunktes und in der Richtung der von diesem ausgehenden Fixierlinien, teils in andern, in der Regel hauptsächlich unter dem Begriff der Perspektive zusammengefaßten Faktoren bestehen, wie Abnahme der Bildgröße mit der Entfernung, Lage und Richtung der Schatten usw. Nun fallen diese letzteren Momente bei den Werken der Plastik,

bei denen die Tiefenunterschiede der einzelnen Teile verhältnismäßig sehr klein sind, nahezu ganz hinweg. Der plastische Eindruck beim Fernblick beruht also bei ihnen allein auf der Lage der primären Fixierpunkte und des Verlaufs der von ihnen ausgehenden Fixierlinien. Das sind aber Momente von an sich variabler Natur, da eine Verlegung des primären Fixierpunktes, wie wir das auf S. 21 ff. gesehen haben, eine Umkehrung der Richtung der Fixierlinien und damit eine Umkehrung des Reliefs zur Folge haben kann. Darum ist die plastische Kunst darauf angewiesen, den Blick des Beschauers so auf die geeigneten primären Fixationspunkte zu lenken, daß dadurch die Vorstellung der wirklichen Körperlichkeit gehoben und nicht geschwächt oder gar in das entgegengesetzte Relief umgekehrt wird. Wenn das letztere trotz mancher Abweichungen von diesem Prinzip verhältnismäßig selten geschieht, so liegt der Grund lediglich darin, daß bei Objekten von bekannter Beschaffenheit, wie z. B. bei menschlichen oder tierischen Gestalten, die Assoziationen mit ihren natürlichen Vorbildern solche störende Umkehrungen hemmen. Immerhin ist auch dann eine Verminderung der plastischen Wirkung die unvermeidliche Folge. Entsprechend diesem Prinzip der »reinen Fixierperspektive«, wie wir danach die bei den Objekten der Plastik wirksamen Faktoren der Tiefenvorstellung nennen wollen, zerfällt nun auch die Arbeit des Bildhauers bei der Ausführung eines Kunstwerks in zwei einander ergänzende Teile: in die unter der Führung des Tastsinns, namentlich der inneren Tast- oder Bewegungsempfindungen, sowie des binokularen stereoskopischen Sehens ausgeführte Nahearbeit am Stein, und in die von Zeit zu Zeit diese Nahearbeit unterbrechende Ferneprüfung der entstandenen Formen. Darum unterbricht der Künstler immer von Zeit zu Zeit seine Arbeit, um sich aus der Ferne ihres Eindrucks zu versichern. Muß er, wie das ja auch schon die mechanischen Bedingungen der Ausführung mit sich bringen, dem Werke nahe genug sein, um den vollen stereoskopischen Eindruck des Teils zu gewinnen, an welchem er jeweils arbeitet, so zeigt ihm erst der Blick aus der Ferne, in der der stereoskopische Effekt verschwindet, wie das Ganze wirkt, und wie der einzelne Teil mit diesem Eindruck übereinstimmt[1]).

[1]) Daß der Bildhauer für den Fernblick arbeitet und doch durch die Natur seiner

Diese Bedingungen für die Ausführung einer einzelnen Gestalt, die mit einem Werke der Architektur in organischem Zusammenhang steht, bleiben nun beim Übergang zu plastischen Gruppen im wesentlichen die nämlichen. Nur wird hier die Forderung dringender, die vordere Hauptebene der Gruppe für die Apperzeption des Gesamteindrucks so zu gestalten, daß sie die primären Fixationspunkte enthält, weil mit der Zahl möglicher Fixierpunkte, die die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, die Gefahr falscher Tiefeneffekte oder, wenn diese durch sonstige Assoziationsbedingungen ferngehalten

---

Arbeit auf die unmittelbarste Nähe am Gegenstand angewiesen ist, hat aus eigener Künstlererfahrung heraus Ad. Hildebrand treffend hervorgehoben (Das Problem der Form in der bildenden Kunst, 4. Aufl. 1903). Hildebrand hat dabei schon klar die aus dem Prinzip der Bestimmung der Tiefenvorstellung durch die primäre Fixation hervorgehenden Bedingungen für die plastische Perspektive erkannt, ohne natürlich dieses psychophysische Prinzip selbst zu kennen. (Siehe oben S. 26 ff.) In Ermangelung dessen und wohl auch unter dem Einfluß einseitiger psychologischer Theorien und Begriffsunterscheidungen ist dann aber dieser ausgezeichnete Künstler dazu verführt worden, das Wesen der Nahearbeit des Bildhauers ausschließlich in die Bewegungsempfindungen zu verlegen und hierin zugleich den charakteristischen Unterschied von der Malerei zu sehen, bei der das im Fernblick gewonnene Gesichtsbild auch die Nahearbeit bestimme, so daß also in diesem Sinne die Malerei eine reine Kunst des Gesichtssinns sei. In dem stereoskopischen Sehen dagegen sieht H. geradezu eine Art »unreiner Mischform« (S. 20). Ich kann natürlich nicht aus eigener Erfahrung über die Arbeit des Bildhauers urteilen. Aber nach Erfahrungen, die ich nach Erblindung eines Auges bei andern Arten technischer Nahearbeit gemacht habe, möchte ich glauben, daß ein Bildhauer, der plötzlich sein stereoskopisches Sehen einbüßt, zunächst den Meißel in unzähligen Fällen falsch ansetzen, und daß es ihn große Mühe kosten wird, sich allmählich neu zu orientieren. Wie für das Sehen in der Nähe, so ist auch für alles Arbeiten mit Nahebildern das binokulare stereoskopische Sehen gerade so erforderlich wie für das normale Gehen die gesunde Beschaffenheit beider Beine, und ich kann mir nicht denken, daß sich darin das Arbeiten des Bildhauers anders verhalten sollte. Die »Bewegungsempfindungen« aber sind nicht bloß, wie auch Hildebrand anerkannt hat, bei der Durchmessung der Distanzen mit dem Auge, sondern sie sind in latenterer Weise selbst beim ruhenden Blick in der Form von Bewegungstendenzen und reproduktiven Empfindungen wirksam. Den Ausdruck, daß das Fernbild ein »reiner Gesichtseindruck« sei, hat daher mit Recht auch schon A. Schmarsow beanstandet. (A. Schmarsow, Plastik, Malerei und Reliefkunst, 1899, S. 38.) Gerade das Prinzip der perspektivischen Wirkung der primären Fixation und der Richtung der Fixierlinien weist ja übrigens, da es, wie die pseudoskopischen Erscheinungen zeigen, für das ruhende wie für das bewegte Auge gilt, deutlich darauf hin, daß die Funktion der Bewegung von den Leistungen des Gesichtssinns ebensowenig wie von denen des Tastsinns zu trennen ist. (Vgl. hierzu meine Grundzüge der physiol. Psychologie, 5 II, S. 587, 653 ff.)

werden, mindestens die einer Beeinträchtigung der plastischen Wirkung zunimmt[1]). Natürlich ist es auch hier keinerlei theoretische Überlegung, sondern nur jene Kontrolle der Nahearbeit durch den Fernblick, die in den figurenreichen Meisterwerken der griechischen Reliefkunst zu einer bewundernswert treuen Befolgung dieses Prinzips der plastischen Perspektive geführt hat. Sie hat aber nach einer feinen Bemerkung Adolf Hildebrands noch einen andern, für die Formgebilde dieser Kunst bedeutsamen Erfolg erzielt. Da es bei der Darstellung menschlicher Gestalten das Angesicht ist, das vermöge der natürlichen Apperzeptionsbedingungen zunächst den Blick auf sich lenkt, so mußte es von früh an das Streben der Künstler sein, die Proportionen der Teile des Angesichts so zu gestalten, daß sie in scharfer und zugleich ebenmäßiger, keinen Teil allzusehr vor dem andern bevorzugender plastischer Ausprägung dem Beschauer entgegentraten. So entstand, zunächst wohl unabsichtlich, die griechische Idealform des menschlichen Angesichts wahrscheinlich nicht deshalb, weil sie im alten Griechenland verbreiteter gewesen wäre als in dem heutigen, sondern weil bei ihr die plastische Gestaltung desselben und seiner Hauptteile, Nase, Augen, Mund und Kinn, auf das deutlichste und zugleich vollkommen ausgeglichen sich darstellte. In den älteren Bildwerken, wie an den Gestalten der Kämpfer in den Giebelfeldern des berühmten Tempels von Ägina, sind diese Merkmale besonders stark ausgeprägt: diese Typen sind, wie man sie bezeichnenderweise kurz nach ihrer Auffindung genannt hat, »hyperantik«[2]). Das äußere Motiv der plastischen Perspektive hat eben hier nur den nächsten Anstoß zur Ausbildung des idealen Typus gegeben. Erst indem bei der Bildung der Gestalten die so entstandenen Formen als ästhetische Erreger wirkten und der durch sie erweckte ästhetische Trieb bei der Bildung der Göttertypen auch noch durch die religiöse Erhebung gesteigert wurde, entstand jene Idealform der klassischen Kunst, in der nun die allzu stark ausgeprägten Eigenschaften der archaischen Formen ermäßigt und harmonisch ausgeglichen waren.

---

[1]) Einige Beispiele einer solchen fehlerhaften Plastik vgl. bei Hildebrand a. a. O. S. 105 f.

[2]) Collignon, Geschichte der griechischen Plastik, deutsch von Ed. Thraemer, Bd. I, 1897, S. 301.

Neben diesem Einfluß auf die typische Ausbildung der Einzelformen hat aber die plastische Kunst in ihrer Verbindung mit den Werken der Architektur noch einen andern wichtigen Schritt getan, der sichtlich durch das zuerst von dem griechischen Tempelbau angeregte Bedürfnis nach großen Gruppenbildern veranlaßt wurde. Die Giebelflächen des Tempels forderten eine Ausfüllung, für die bei der Ausdehnung dieser Flächen die einfachen Ornamente, wie sie zur Ausschmückung kleinerer Teile verwendet wurden, nicht mehr genügten. Hier rief daher die Architektur um so mehr nach der Hilfe der Plastik, als schon der religiöse Zweck des Gebäudes auch äußerlich einen Hinweis auf diesen, auf die Gottheit, der es geweiht, oder unter deren Schutz es gestellt war, herausforderte. Diese Ausschmückung mit figurenreichen Skulpturen übertrug sich dann auf den die Tempelhallen umziehenden Fries, auf das Postament, die architektonische Umgebung und die Attribute des Götterbildes, und sie bot in Szenen aus dem Leben der Gottheit und aus der mit dieser in Beziehung stehenden Heroensage überall den Anlaß zur Ausführung menschlicher und tierischer Formen oder mythologischer Doppelgestalten in den verschiedensten Stellungen und Bewegungen. Hier, in dieser Gestaltung bewegter Gruppenbilder, hat sich so die griechische Plastik einerseits die Zusammenfassung des Einzelnen zur Einheit angeeignet, die ihr zuerst der Anschluß an die Architektur auferlegte. Anderseits aber hat sie die lebenswahre Darstellung ausdrucksvoller Stellungen und Bewegungen gelernt, durch die sie die einzelnen Figuren ihrer Bilder in Beziehung setzen mußte, wenn jene Einheit entstehen sollte. Darum würde die Formung einzelner Gestalten vielleicht niemals über die steifen, in streng symmetrischer Ruhestellung ausgeführten Denkmäler der ältesten Kunst hinausgeführt haben, die ja dem Bedürfnis, die Erinnerung an den dargestellten Gott oder Menschen festzuhalten, vollkommen genügten. Erst das Gruppenbild trieb, wie es bereits den primitiven Erzeugnissen der Naturvölker ein gewisses, freilich noch ungeregeltes Leben mitteilt, so auch auf dieser höheren Stufe zur Gestaltung des Lebens und der Bewegung in ihren mannigfaltigen Erscheinungen. Für den Ursprung auch dieser Entwicklung aus dem äußeren Bedürfnis und für ihren allmählichen Fortschritt zu geistigen Motiven ist es aber überaus bezeichnend, daß

diese treuere Darstellung der Natur mit dem Äußerlichsten beginnt, mit dem Faltenwurf der Gewänder, der Stellung der Glieder und des Gesamtkörpers, und daß sie von da aus erst allmählich auch zu einer lebendigeren Darstellung des Angesichts gelangt ist. Diese Kunst vermag die menschliche Gestalt bereits in jeder möglichen Haltung mit überzeugender Naturtreue nachzubilden; ja sie vermag über die Grenze des Möglichen hinauszugehen, indem sie jene in der Aktion des Fluges vortäuscht, — und noch sind die einzelnen Götter kaum anders als an den ihnen beigegebenen Attributen zu erkennen. Auch diese Schranke überschreitet aber endlich die griechische Kunst, indem sie, ausgerüstet mit der am Gruppenbild gewonnenen Belebung der Gesamtform, nun wieder dem Einzelbild sich zuwendet. Doch ist dieses nun kein von seiner Umgebung losgelöstes Werk mehr, sondern es kehrt bei ihm nur das Verhältnis sich um, in das ursprünglich das plastische Kunstwerk zur Architektur getreten war. Dort hatte sich jenes der Architektur untergeordnet. Jetzt verlangt das plastische Werk selbst eine Umgebung, die mit ihm harmonisch zusammenstimmt, sei es nun, daß diese ein passend gewählter oder eigens für das Werk bestimmter architektonischer Hintergrund ist, oder daß die umgebende Natur einen stimmungsvollen Rahmen abgibt. Hier erzeugt dann diese Naturumgebung mit dem Bilde zusammen wiederum ein architektonisches Ganzes in jener weiteren Bedeutung, in der jedes Werk der höheren bildenden Kunst ein solches ist. Das plastische Werk fordert diese Architektonik seines Aufbaues gerade auch im Verhältnis zu seiner Umgebung dringender als das Gemälde; und darin bewährt sich, ebenso wie in ihrem Ursprung, die Plastik wiederum als die der Architektur nächstverwandte Kunst.

i. Malerei und Plastik.

Wie das plastische Bild, so nimmt auch das Gemälde seinen Ursprung aus der Zeichnung. Doch während der Übergang dieser zur Plastik aus jener Verschmelzung mit ihrer architektonischen Grundlage hervorgeht, bei der die Umrisse der Zeichnung in die Architekturteile projiziert, und dann aus diesem plastischen Phantasiebilde heraus von dem Künstler gestaltet werden, beruht umgekehrt der Übergang in das Gemälde auf den assimilativen Wirkungen, die

dem Bilde aus den Vorstellungen der äußeren Naturgegenstände zufließen. Indem sich mit den Umrissen der Zeichnung das Objekt, das sie darstellt, in seiner natürlichen Licht- und Farbenbeschaffenheit assoziiert, überträgt die Phantasie diese Eigenschaften auf das gezeichnete Bild. Die Helligkeiten, die Farben der Naturobjekte werden in dieses Bild hineingesehen und nun von dem Künstler mit den Hilfsmitteln, die ihm seine Farbentechnik zu Gebote stellt, produziert. Allmählich befreit sich dann diese Technik von der Führung der Zeichnung. Der Maler, der nur noch in flüchtigen Umrißlinien die Formen andeutet, sucht jetzt sein Werk direkt in den farbigen Eigenschaften der Gegenstände, wie Wahrnehmung und Phantasie sie ihm vorführen, wiederzugeben. Damit treten zugleich Zeichnung und Malerei als selbständige Künste einander gegenüber. Bei der künstlerisch ausgeführten Zeichnung ist es die räumliche Erscheinungswelt als solche mit allen den Eigenschaften, in denen ihre Beziehung zum Schauenden sich ausprägt; bei dem Gemälde ist es dieselbe Raumwelt in ihrer reichen Farbenmannigfaltigkeit und in der feinen Abstufung der Helligkeiten und Konturen, die der Phantasie ihr Material liefert. Die Eigenschaften, die die Zeichnung als Nachbildung der Wirklichkeit erscheinen lassen, wiederholen sich daher im Gemälde; aber es kommen bei ihm noch weitere hinzu, die in Licht, Farbe und Durchsichtigkeit der Luft ihre Quelle haben.

Diese zwei Seiten des malerischen Kunstwerks, seine allgemeine Übereinstimmung mit dem räumlichen Aufbau der Zeichnung, und die ihm aus Licht und Farbe zufließende Sonderart, finden ihren Ausdruck in der malerischen Perspektive. Sie ist, diesem doppelten Ursprung gemäß, von zweierlei Art. Auf der einen Seite besteht sie in Faktoren, die in den rein räumlichen Verhältnissen zum Sehenden ihren Grund haben, und die man, weil sie durch die auf den Standpunkt des Beschauers bezogenen Richtungslinien bestimmt werden, die lineare Perspektive nennt. Auf der andern sind für sie die Wirkungen maßgebend, welche die Luft als durchsichtiges Medium und der Einfluß benachbarter leuchtender Objekte je nach dem Standpunkt des Beschauers auf Licht und Farbe ausüben: wir wollen diese Faktoren unter dem in der Regel nur für einen Teil derselben gebrauchten Ausdruck der Luftperspektive zusammenfassen. Die Malerei kann, wie die japanische Kunst zeigt,

in Farbengebung und in sinniger Nachahmung und Gruppierung einzelner Naturformen zu hoher Ausbildung gelangen, obgleich sie weder der einen noch der andern dieser beiden Arten der Perspektive mächtig ist. Doch es entbehren dann auch solche Gemälde der architektonischen Gliederung. In lose Gruppen zerfallend, können sie dekorativ wirkungsvoll sein; es fehlt ihnen aber der geschlossene Ausdruck einer leitenden Idee.

Vor allem ist hier die Linearperspektive entscheidend. Diese, die das Gemälde selbst zu einem plastischen, die Objekte nach ihren Tiefenverhältnissen ordnenden Bilde macht, ist es zugleich, die auf das deutlichste die Grenze zwischen Malerei und Plastik bezeichnet. Denn nicht darin, daß die Malerei ein körperliches Bild auf der Ebene vortäuscht, die Plastik ein solches wirklich vorführt, besteht der fundamentale Unterschied dieser Künste, für die beide ja, wie schon oben bemerkt, der Fernblick bestimmend ist. Doch während das plastische Objekt von einer großen Zahl ferner Punkte aus betrachtet werden kann, von deren jedem es wieder in einer andern Nuance seiner körperlichen Form erscheint, gibt es für das Gemälde nur einen einzigen Standort, von dem aus es in der vollen Wirklichkeit gesehen wird, in der die künstlerische Phantasie selbst es geschaut hat: den Augenpunkt des Bildes. Das Gemälde hat nur einen einzigen Augenpunkt, das plastische Werk hat deren viele, die zusammen bei einer gegebenen, durch die Akkommodation bestimmten Ferndistanz das Bogenstück eines Kreises bilden. Die Endpunkte dieses Bogens sind die extremen Standorte, von denen aus der architektonische Mittelpunkt des plastischen Kunstwerks noch gesehen werden kann. Dieser Punkt fällt mit jenem dominierenden Teile des Bildes zusammen, welcher der Hauptträger seiner Idee ist. Jedes vollkommene Werk der bildenden Kunst hat einen solchen Mittelpunkt, und in der freien Symmetrie, in der sich alle Teile um ihn ordnen, besteht der einheitliche architektonische Aufbau des Werkes. Auch darin bewährt sich aber die Plastik wieder als die der Architektur näherstehende Kunst, daß sie dieses Mittelpunktes weniger entbehren kann, und daß sie daher der strengen architektonischen Symmetrie näher bleibt. Das Gemälde erträgt eher mehrere Hauptpunkte, falls sie nur einander nahe genug liegen, um die Auffassung nicht zu zerstreuen;

und die Symmetrie vollends ermäßigt sich bei ihm zu einer leicht überschaubaren Anordnung der wechselvollen Bestandteile. Jener Gebundenheit, die dem plastischen Werke selbst eigen ist, steht aber die größere Freiheit des Beschauers in der Wahl seiner Standorte gegenüber. Unter ihnen pflegt allerdings einer wieder der günstigste zu sein; dabei gewährt jedoch auch jeder andere, solange der obenerwähnte Umfang nicht überschritten wird, nicht etwa bloß einen verminderten, sondern zugleich einen qualitativ veränderten ästhetischen Eindruck, der seine besonderen Vorzüge mit sich führen kann. Sind in diesem Sinne die Fixierlinien des plastischen Bildes von dem Werke selbst zu den Standorten des Beschauers gerichtet, so gehen sie umgekehrt bei dem Gemälde von diesem zu jenem: von dem einen Augenpunkt zunächst nach dem Hauptpunkt des Bildes und dann nach den ihm untergeordneten nach Maßgabe des Reizes, den sie auf die Apperzeption ausüben. Dieses verschiedene Verhältnis des plastischen und des malerischen Werkes zu dem Beschauer entspricht zugleich durchaus dem Verhalten des schaffenden Künstlers. Die Nahearbeit des Bildhauers fordert für jeden Teil seines Werkes einen besonderen Standort, und im Fernblick prüft er von verschiedenen Standorten aus die Formen auf ihre Richtigkeit und auf ihr Zusammenstimmen mit dem Ganzen. Der Maler hält den Augenpunkt fest, von dem aus seine Phantasie das Werk konzipiert hat. Denn sobald er ihn verläßt, verändern sich auch die scheinbaren Lageverhältnisse der Teile des Bildes, und diese Änderungen werden um so größer, je weiter sich der in dem Gemälde dargestellte Raum erstreckt.

Auf der Fixierung des Augenpunktes beruhen in letzter Instanz alle Faktoren der Linearperspektive. Diese selbst ist nichts anderes als die Nachbildung der im Raume sich ausbreitenden und hintereinander auftürmenden Erscheinungen in der Form, in der sie sich von dem gewählten Augenpunkt aus dem Beschauer darstellen. Dabei ist der Inhalt des Bildes für die Wahl des Augenpunktes nur insofern bestimmend, als dieser so fixiert werden muß, daß der Mittelpunkt des Bildes sofort den Blick auf sich lenkt. Alle weiteren Momente der Perspektive ergeben sich dann von selbst: so die Art des Ansteigens der Bodenebene, das Lageverhältnis und die Überlagerung der Gegenstände auf dieser, die Abnahme des Gesichts-

winkels mit der Ferne, endlich die Lage und Länge der Schatten. Der Maler, der alle diese Verhältnisse unter strenger Festhaltung des Augenpunktes genau so widergibt, wie er sie sieht, zeichnet richtig, auch wenn ihm die Regeln der Linearperspektive gänzlich unbekannt sein sollten. Malt er außerdem die Farben und Helligkeiten in ihrer Verteilung über den Raum ebenfalls so, wie sie ihm von dem gewählten Augenpunkt aus erscheinen, so hat er auch die Forderungen der Luftperspektive erfüllt. Die plastische Perspektive mit ihren vom Mittelpunkte des Bildes nach den Standorten des Beschauers gezogenen Richtungslinien hat dagegen wesentlich andern Forderungen zu genügen. Das Werk der Skulptur muß auf jedem dieser Standorte einen lebenswahren Anblick gewähren: das kann es natürlich nur, weil es die Gegenstände selbst körperlich vorführt. Aber es bleibt dabei zugleich auf eine relativ geringe Ausdehnung nach der Tiefe des Raumes eingeschränkt, da sonst die Beziehung der verschiedenen Augenpunkte auf einen gemeinsamen Mittelpunkt verloren geht, und die wechselnde Verdeckung der Objekte von den verschiedenen Standorten aus die Einheit des Bildes aufheben würde.

k. Die Naturfarbe der Gegenstände in Malerei und Plastik.

Mit diesen Unterschieden hängt eine weitere, für das Verhältnis beider Künste wesentliche Eigenschaft zusammen. Die Malerei sieht von früh an ihre Aufgabe darin, die Gegenstände in den Farben und Helligkeiten darzustellen, in denen sie in dem bedeutsamen Moment, den der Künstler herausgreift, von dem gewählten Augenpunkt aus im Gesichtsbild erscheinen. Die Gewinnung einer das wechselvolle Spiel der Farben treu wiedergebenden Luftperspektive ist der letzte Schritt auf diesem Wege. Für die Plastik bezeichnet umgekehrt die Überwindung der Naturfarbe den entscheidenden Wendepunkt. Die primitive Plastik ist, wo immer ihr das zureichende Farbenmaterial zu Gebote steht, polychrom. Wenn uns unter den Stein- und Holzidolen der Naturvölker manche begegnen, die der Farbe entbehren, so kann man sicher sein, daß dieser Mangel der Farbe ein Gebot der Not, nicht der künstlerischen Absicht ist. Plastik, Zeichnung und Malerei fließen auf dieser Stufe noch ineinander. Erst der Anschluß an die Architektur hat, wie er

überhaupt die Plastik zur selbständigen Kunst erhob, so ihr auch in den Steinformen des Bauwerks ein bedeutsames Motiv der Loslösung von der Naturfarbe mitgegeben. Aber dieses Motiv war doch kein zwingendes, da die Architektur selbst über einen reichen Farbenschmuck verfügte, der sich dann auch auf den plastischen Schmuck der Bauwerke erstreckte, wobei er freilich im Sinne der dekorativen Farbenwirkung, die erstrebt wurde, schon in der archaischen Kunst der Griechen auf die Nachahmung der Naturfarbe verzichtet hatte. So ist auch hier das letzte Resultat, die Beseitigung der Naturfarbe um der vollkommeneren plastischen Wirkung willen, ursprünglich aus einem ganz andern Motiv, nämlich aus dem Streben nach reicherer dekorativer Wirkung hervorgegangen. Die Goldelfenbeintechnik eines Phidias und Polyklet steht noch auf der Schwelle dieser polychromen Kunst. Aber indem diese Künstler das Angesicht und die übrigen Fleischteile ihrer Götterstatuen aus dem farblosen Elfenbein bildeten, dessen Glanz sie wohl ähnlich zu mildern wußten wie den des Metalls ihrer Werke aus Erz durch die Patina, so war hier zugleich für die bedeutsamsten Teile der Gestalt der Schritt zur reinen Formplastik getan[1]).

Schon diese Entwicklung der klassischen Plastik schließt es aus, daß etwa die Vermeidung der Naturähnlichkeit selbst als Motiv ursprünglich wirksam gewesen wäre. Auch ist ja nicht einzusehen, warum vor dem, was die Malerei mit allen Mitteln erstrebt, die Plastik zurückschrecken sollte. Dazu kommt, daß ein Phidias und Polyklet sich nicht scheuten, die Götter in ihrer Gewandung und in ihren Attributen mit Gold und Silber, mit Edelsteinen und Farbe so auszustatten, wie man sie sich etwa in der Wirklichkeit vorstellen mochte. Selbst im Gesicht pflegte man namentlich einen Punkt, der zugleich einen Fixierpunkt bei der Betrachtung der Gestalt abgeben konnte, durch die Bemalung hervorzuheben: die Iris des Auges. Mit Ausnahme dieser, die als ein annähernder Punkt dem Wechsel der Erscheinung mit dem Standort des Beschauers entzogen bleibt, führt nun aber vor allem das menschliche Angesicht in den Eigentümlichkeiten der plastischen Perspektive

[1]) Über die Goldelfenbeintechnik, die aus den Berichten der Alten nur unvollkommen bekannt ist, vgl. die Bemerkungen von Collignon, Geschichte der griechischen Plastik, I, S. 560 ff.

Bedingungen mit sich, die jede andere Abtönung von Licht, Schatten und Farbe neben der, die in der körperlichen Form selbst ihren Grund hat, als eine Störung empfinden läßt. Bei dem Fernbild eines Skulpturwerkes beruht ja die plastische Wirkung ganz auf den Fixationspunkten, die den Blick auf sich lenken, und auf den von ihnen ausgehenden Fixierlinien. Nun unterscheidet sich aber die körperliche Gestalt von ihrer Darstellung in der Zeichnung und im Gemälde wesentlich dadurch, daß das letztere den vollen körperlichen Eindruck nur durch jene Abtönung der Farben- und Luftperspektive erreichen kann, in der die stetigen Übergänge der Konturen und Flächen des körperlichen Reliefs auf das treueste durch die leisen Abstufungen der Farben wiedergegeben sind. Doch dieses Hilfsmittel ist, wie die malerische Perspektive überhaupt, auf den einen Augenpunkt beschränkt. Wollte man auf das plastische Werk diese Eigenschaft des Gemäldes mit Hilfe der Farbe übertragen, so müßte daher diese ebenfalls auf die Betrachtung von einem einzigen Punkt aus berechnet sein: dann würde es, wenn die Herstellung einer solchen Farbentönung in der Nahearbeit des Bildhauers überhaupt ausführbar wäre, für den Fernblick, von jenem Augenpunkt aus betrachtet, einem Gemälde äquivalent sein. Es würde aber alle die Eigenschaften einbüßen, die ihm als einem körperlichen Gebilde eigen sind. Denn die Linien- und Flächenübergänge und die feinen Schattierungen, die bei der Fixation den körperlichen Eindruck erzeugen, ändern sich hier für jeden Standpunkt der Betrachtung und geben so jedesmal ein anderes und doch ein der Wirklichkeit entsprechendes Bild. Diese reinen Eigenschaften der Form werden durch eine die Natur imitierende Übermalung wesentlich beeinträchtigt. Auch sind sie es offenbar, die in dem Kampf um das für die Ausprägung der Form günstigste Material dem Marmor den Sieg verschafft haben. Wenn neben ihm noch die Bronze seit alter Zeit ihre Stellung behauptet, so empfinden wir dies, abgesehen von praktischen Nebenrücksichten, hauptsächlich dann dem Gegenstand selbst angemessen, wenn dieser entweder der Kleinkunst angehört und daher für die Betrachtung in der Nähe bestimmt ist, oder wenn er als monumentale Schöpfung den Charakter der Festigkeit und Unvergänglichkeit auch in seinem Material zur Schau stellen soll.

Aus diesen Bedingungen entspringen für den Genuß der Werke der Malerei und der Plastik Unterschiede, die besonders bei den Schöpfungen der Porträtkunst deutlich hervortreten. Das gemalte Porträt hält einen einzigen momentanen Ausdruck des Gesichts fest, mag nun dieser wirklich beobachtet oder, wie es von einem vollendeten Kunstwerke gefordert wird, aus einer Reihe momentaner Eindrücke glücklich reproduziert sein. Indem diese volle Lebenswahrheit in der Wirklichkeit wie in ihrer künstlerischen Wiedergabe an den Augenblick gebunden ist, fordert sie aber einen einzigen Augenpunkt, der auch für den Beschauer die Auffassung in einem Augenblick möglich macht. Eine Porträtbüste kann diesen lebendigen Ausdruck des Gemäldes nicht erreichen und nicht erreichen wollen. Dafür birgt der Umfang ihrer zahlreichen Augenpunkte einen Vorzug, der dem Gemälde entgeht. Beim Wechsel der Standorte bietet die Büste eine Fülle von Eindrücken, von denen kein einziger das Leben selbst wiedergibt, die aber alle zusammen den in jedem lebenden Körper und vor allem im menschlichen Antlitz verborgenen Formenreichtum widerspiegeln. Darum wirkt das Porträtgemälde um so lebendiger, je sicherer wir uns bei seiner Betrachtung auf den festen Augenpunkt beschränken. Die Porträtbüste wird für uns um so lebensvoller, je mehr wir sie innerhalb der für ihre Gesamtauffassung möglichen Standorte aufmerksam umwandern. Dort ist der ästhetische Genuß in viel höherem Grad ein momentaner als hier, wo sich der volle Eindruck erst auf den Moment konzentriert, in dem wir das Werk von verschiedenen Punkten aus betrachtet haben, um es nun von dem günstigsten Augenpunkt aus noch einmal auf uns wirken zu lassen. In diesem Moment entsteht eine psychische Assimilations- und Summationswirkung, durch die in dem gegenwärtigen, dominierenden Eindruck die vorangegangenen nachwirken, um mit ihm in ein einziges resultierendes Totalgefühl zu verschmelzen, analog etwa wie wir am Ende einer erzählenden Dichtung oder einer Tragödie nicht bloß unter dem unmittelbaren Eindruck des Schlusses stehen, sondern in ihm alles noch einmal mitfühlen, was ihn vorbereitet hat. So besteht die ästhetische Wirkung des Gemäldes mehr darin, daß sie von dem rasch erreichten Höhepunkt an in den sich anschließenden Assoziationen allmählich wieder abflutet; die des plastischen Werkes darin, daß sie lang-

sam zu ihrem Höhepunkt ansteigt, um in diesem alle vorangegangenen Momente zu einem großen Gesamteindruck zu verbinden. Darum können wir bekanntlich ein gemaltes Porträt momentan als ein wohlgetroffenes erkennen, während wir stets einer gewissen Zeit bedürfen, um uns der Lebenswahrheit auch der besten Porträtbüste zu versichern. Diese in dem psychologischen Wesen beider Künste begründeten Unterschiede steigern sich aber in dem Maße, als die Gegenstände der Darstellung verwickelter werden, und sie sind es daher zugleich, die hier der plastischen Kunst gegenüber der den Raum in weiter Ausdehnung erschließenden Malerei engere Schranken ziehen.

1. Entwicklung der malerischen Perspektive.

Alle diese Eigenschaften des Gemäldes, die in den Gesetzen der malerischen Perspektive ihren Ausdruck finden, sind nun ursprünglich von dem Künstler in der unmittelbaren Nachbildung seiner Gesichtsvorstellungen entdeckt worden. Keinerlei äußere Normen haben ihn zunächst dabei geleitet. Zwar waren die Regeln der Linearperspektive bereits den Geometern der alexandrinischen Zeit wohlbekannt, und ihre Befolgung war, wie uns die pompejanischen Wandbilder lehren, der ausübenden Kunst und selbst dem Kunsthandwerk geläufig. Auch hatten sich schon in früher Zeit die Griechen an den Fernbildern der Architektur ein feines Gefühl für Linear- und Luftperspektive angeeignet; das bekundet deutlich die bewundernswerte Anpassung der Ecksäulen und der horizontalen Linienführung des Gebälks ihrer Tempel an den optischen Eindruck[1]). Aber dieses Gefühl war dem Mittelalter wieder verloren gegangen. Seine Malerei, den Formen der Plastik nachgebildet, suchte durch den Glanz der Farben zu wirken. Die Landschaft ließ sie unbeachtet, und das Streben nach Naturwahrheit der Körperformen lag ihr fern. So legte sie ihre Ideen ausschließlich in jenem etwas stereotypen, aber tief empfundenen Ausdruck religiöser Hingebung im Angesicht nieder. In allem andern blieb die Malerei dekorative Gehilfin der führenden

[1]) Vgl. Guido Hauck, Die subjektive Perspektive und die horizontalen Kurvaturen des dorischen Stils, 1879. Über die pompejanische Wandmalerei vgl. ebenda S. 54 ff. Dazu A. Mau, Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji, 1888, Atlas, Taf. XII, XIII.

Kunst, der Architektur. Hatte die Skulptur der Alten zuerst die lebendige Gestaltung des ganzen menschlichen Körpers sich angeeignet, ehe sie für das Antlitz einen seelischen Ausdruck fand, so ging die zunächst in der Ausschmückung der Stätten christlicher Andacht sich betätigende christliche Malerei den umgekehrten Weg. Bis herab zur Frührenaissance hat sie das Unvermögen, die menschliche Gestalt in den lebendigen Formen ihrer Stellungen und Bewegungen nachzubilden, nicht überwunden. Der Kampf, in dem sich die Renaissancekunst endlich den Sinn für die Körperform und die Fähigkeit, sie zu gestalten, wieder errungen, ist aber nun ganz an die Ausbildung der Perspektive gebunden. Aus dem Bemühen um sie ist nicht bloß die lebendigere Nachbildung des menschlichen Körpers in seiner Ruhe und Bewegung entsprungen, sondern sie erst hat dem Gemälde die seinem idealen Inhalt entsprechende äußere Einheit der Komposition gegeben; und endlich hat sie, über die Darstellung des Menschen hinausführend, in der Landschaft ein neues Objekt malerischer Kunst entdecken helfen, das, im Unterschied von der bloß dekorativen Verwendung in den antiken Wandbildern, jetzt erst in die Sphäre der Idealkunst erhoben wurde. Wenn sich diese ganze Entwicklung um die Auffindung der Perspektive wie um ihren Mittelpunkt bewegt, so ist aber dieses Verhältnis nicht so zu verstehen, als wenn jene die Ursache gewesen wäre, aus der alle andern Erfolge hervorgingen. Vielmehr ist sie hier ebensosehr Wirkung wie Ursache, ja sie ist ersteres in höherem Grade. Nicht die Entdeckung der Gesetze des perspektivischen Sehens hat das Streben nach Naturwahrheit in der Bildung menschlicher Formen und in der Darstellung der Natur hervorgebracht, sondern die wachsende Fähigkeit, sich die Dinge in den Formen und Färbungen vorzustellen, in denen sie dem Auge erscheinen, ließ Bilder entstehen, die den perspektivischen Forderungen genügten. So ist die Perspektive in ihrer eigenen Entwicklung nicht sowohl eine Bedingung der künstlerischen Entwicklung als vielmehr ein Symptom von zentraler Bedeutung.

Als ein solches ist nun die Ausbildung der Perspektive auch insofern für die Entwicklung der malerischen Ideen kennzeichnend, als sie in langem mühseligen Ringen gefunden, nicht erfunden worden ist. Erst als sie gefunden war, kamen ihre Erfinder, unter

ihnen die Künstler, die sich, wie ein Leonardo und Dürer, über sie Rechenschaft gaben und ihre Regeln mit Zirkel und Maßstab auf die Zeichnung übertrugen. Schon in der sukzessiven Anwendung der einzelnen Faktoren der Perspektive zeigt sich dieses Suchen und Finden. Denn die fundamentalsten, freilich auch verborgensten Elemente der Perspektive sind die spätesten; die äußerlichsten sind die frühesten nach der Zeit ihrer Auffindung. Das Ansteigen der Bodenebene nach der Tiefe des Raumes kennt im allgemeinen schon die primitive Kunst des Kindes und der Naturvölker. Doch auch die ägyptischen und assyrischen Wandbilder sind noch nicht wesentlich über diese Stufe hinausgelangt. Dann kommt die Verkleinerung des Gesichtswinkels mit der Entfernung. Anfänge dazu zeigt ebenfalls schon die primitive Kunst. Aber in der Beachtung dieses Faktors wird die wirkliche Perspektive sichtlich noch durch den Einfluß der Aufmerksamkeit beeinträchtigt. Solange alle Teile des Bildes in dieser Beziehung gleichwertig sind, ist die perspektivische Verkürzung in der Regel zu klein: so noch in der japanischen Malerei. Hat sich eine dominierende Bildergruppe gebildet, die in den Vordergrund gestellt wird, so erscheinen dagegen durchweg die näheren Objekte zu groß: so nicht selten bei den Meistern der Frührenaissance[1]). Der letzte und entscheidende Schritt, der allen andern Faktoren zu ihrem Rechte verhilft, besteht endlich in der Fixierung des Augenpunktes. Auch sie geschieht zunächst noch instinktiv. Denn nicht selten wird dieser Punkt zwar für einen bestimmten Teil des Bildes festgehalten, wechselt aber für einen andern. Das Bild hat, indem es in mehrere voneinander unabhängige Gruppen zerfällt, auch mehrere voneinander unabhängige Augenpunkte. So ist denn in der Herstellung der Bildeinheit nicht der Augenpunkt, sondern der mittlere Bildpunkt, auf dem die Aufmerksamkeit ruht, das Primäre; und diese Konzentration des Bildes ist ihrerseits wieder eine Wirkung der einheitlichen Idee, die in dem Bilde zur anschaulichen Darstellung kommt. In der Gestaltung dieser Einheit mochte immerhin die antike Plastik zum Teil Vorbild sein; nahegelegt wurde sie jedenfalls aber auch durch die Stoffe, die die christliche Kunst

[1]) Nachweise für die Brüder van Eyck vgl. bei G. J. Klein, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck, 1904.

darstellte, und die sich, dem Evangelium oder der Heiligenlegende entnommen, in der Regel um eine einzige Hauptperson konzentrierten. Daher denn auch jene Bilder der Frührenaissance, die diesem Prinzip der Mitte widersprechen, häufig in mehrere Bilder zerfallen, die aufeinander folgende, zeitlich getrennte Szenen darstellen und schon deshalb unabhängige Aufmerksamkeitsakte verlangen.

So entstand allem Anscheine nach dieses letzte, wichtigste Element der Linearperspektive, der feste Augenpunkt, als die subjektive Ergänzung zu dem objektiv gegebenen Hauptpunkt des Bildes, der seinerseits wieder aus dem Streben nach einheitlichem Ausdruck einer Idee hervorgegangen war. Denn daß für die Auffassung der dominierenden Gruppe eine bestimmte Augenstellung die günstigste sei, mußte sehr bald die einfachste Beobachtung ergeben. Von da aus lag dann aber auch die Erkenntnis nicht mehr fern, daß diese Stellung bei allen andern Teilen des Bildes vom Maler wie vom Beschauer festgehalten werden müsse, wenn diese Teile zu jener Bildmitte in einem der Wirklichkeit entsprechenden räumlichen Verhältnis erscheinen sollten.

m. Wandel der Motive in der Malerei.

Für die Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Phantasie ist dieser Kampf um die Gewinnung der Perspektive nicht sowohl an sich von Bedeutung, als weil sich in ihm wiederum ein allmählicher Wandel der seelischen Stimmungen spiegelt. Hier kann nur auf die Hauptmomente dieser Entwicklung hingewiesen werden. In der Malerei der Renaissance ist der gleiche religiöse Vorstellungskreis wie in der vorangegangenen christlichen Kunst der vorherrschende. Aber sie entnimmt die Vorbilder dieser Stoffe dem wirklichen Leben. Sie gestaltet die Ideale der Frömmigkeit, der Demut, der religiösen Erhebung, der Mutterliebe und der Kindesunschuld in allen Formen und Färbungen, zugleich, wo sich die Gelegenheit bietet, durch ihre Kontraste gehoben. Aber die Personen und Begebenheiten dieser idealen Wunderwelt gestaltet sie durchaus nach den Vorbildern der Wirklichkeit. Damit wird das Streben, diese Phantasiewelt auch in der sinnlichen Lebendigkeit ihrer räumlichen Ausdehnung, ihres Lichts und ihrer Farbe nachzubilden, immer mächtiger. Um dem Bilde die räumliche Tiefe zu geben, fügt der Maler zu der Gestalt

oder Gruppe, die den Gegenstand seines Bildes ausmacht, zuerst einen architektonischen, dann einen landschaftlichen Hintergrund. Der italienischen Kunst der Hochrenaissance ist dieser Hintergrund sichtlich nur Mittel zur Erzielung jener Lebenswahrheit, die zu dem Menschen, namentlich wo er in Aktion oder, wie zumeist bei den Darstellungen der heiligen Geschichte, in einer bedeutungsvollen Situation erscheint, irgendeine Umgebung verlangt. Die Landschaft stellt nun aber an die perspektivische Kunst weit höhere Anforderungen als die menschliche Gruppe. Darum hat sich namentlich der letzte und entscheidendste ihrer Faktoren, die Entwerfung aus einem einzigen Augenpunkt, wahrscheinlich erst im Anschluß an das Bild der freien Natur entwickelt. So hat hier das Bedürfnis, die Gestalten des Bildes in einer der Wirklichkeit analogen räumlichen Umgebung zu sehen, zunächst das Landschaftsbild erzeugt, dieses aber hat in der solchen Beziehungen nicht selten zukommenden Wechselwirkung seinerseits wieder vervollkommnend auf die Kunst der Darstellung menschlicher Gestalten und anderer Objekte zurückgewirkt. Weiterhin ist dann das Hauptbild, dem die Landschaft als Hintergrund diente, auf diese nicht ohne Einfluß geblieben. Je mehr jenes in den Menschen, die es darstellte, eine einheitliche Idee ausdrückte, um so mehr drängte nun diese Idee, auch die Landschaft ihr angemessen zu gestalten. Nach dem allgemeinen Charakter des landschaftlichen Bildes konnte das nur nach der Seite der allgemeinen Stimmung und Gefühlsrichtung geschehen, die an die Idee des Bildes gebunden ist. War der landschaftliche Hintergrund ursprünglich nicht selten durch den biblischen Stoff nahegelegt worden, etwa als das Stadt- und Tempelbild von Jerusalem, der Garten Gethsemane usw., so wurde er daher mehr und mehr in jenem ästhetischen Interesse nach Vorbildern der umgebenden Natur in einem zum Inhalt des Bildes übereinstimmenden Sinne gestaltet oder zuweilen auch, wie es scheint, zur Hebung des Eindrucks in einem kontrastierenden Gefühlston frei erfunden. Doch bei allem dem ist der italienischen Renaissance der Mensch in dem verschiedenen Ausdruck seines Wesens und in seinen Beziehungen zu Gott und Menschheit der einzige eigentliche Gegenstand der Kunst geblieben. Darum ist gerade bei den größten Meistern die Landschaft einfach, fast schematisch gehalten. Auf diesen Landschaften

gibt es keinen Wechsel der Jahreszeiten, und der wirkungsvollste Bestandteil der landschaftlichen Perspektive, die Luftperspektive, ist höchstens an den fernen Bergen am Horizont angedeutet[1]).

In dieser Verwendung der Landschaft als eines bedeutsamen Hintergrundes liegt nun aber noch ein weiterer Schritt vorbereitet: die Erhebung des Landschaftsbildes zum selbständigen Objekt der Kunst. Die Landschaft mußte ihre Fähigkeit, Stimmungen und Affekte auszudrücken, in dem harmonischen Zusammenstimmen mit der Darstellung menschlicher Gemütserregungen gezeigt haben, ehe sie von dieser sich lösen konnte, um nun als selbständiges Landschaftsbild zu einem besonders wirksamen Ausdrucksmittel menschlichen Seelenlebens zu werden. Diesen großen Schritt hat die holländische Kunst getan. Der eigenartige Reiz dieses neuen Ausdrucksmittels besteht in seiner völligen Unabhängigkeit vom Menschen, von den konkreten Bedingungen, unter denen das menschliche Leben bestimmte Gefühlswerte hervorbringt. Damit ergänzt die Landschaft zugleich zwei andere wichtige Zweige der modernen Malerei: die psychologische Charakteristik der menschlichen Persönlichkeit als solcher, ohne Rücksicht auf den Wert, den ihr religiöse oder historische Beziehungen verleihen: die Porträtkunst; und die gleichzeitig mit der Landschaft sich entwickelnde humorvolle Darstellung der kleinen Freuden und Leiden des alltäglichen Lebens: das Genrebild.

---

[1]) In seinem anziehenden Buche »Die Natur in der Kunst« (1903) hat Felix Rosen vom Standpunkte des Botanikers aus die Entwicklung der landschaftlichen Darstellung in der italienischen und niederländischen Renaissance geschildert und dabei durch photographische Parallelbilder der wirklichen und der auf den Gemälden dargestellten Landschaften treffend gezeigt, wie von frühe an die Niederländer meist nach wirklichen Vorbildern malen, während die Italiener immer mehr sich bemühen, die Landschaft möglichst einfach, aber zugleich als stimmungsvollen Hintergrund frei zu komponieren. Das kann man vom Standpunkte der Landschaftskunst aus wohl einen »Niedergang des Naturalismus« nennen. Aber dieser Niedergang bildet eben die Kehrseite zu den großen Leistungen dieser Kunstepoche in der Darstellung des Menschen, und er bildet in dem Streben, den landschaftlichen Hintergrund mit den einfachsten Mitteln stimmungsvoll zu gestalten, immerhin auch in der Entwicklung der landschaftlichen Kunst eine wichtige Etappe. Wenn vollends manchmal in kunstkritischen Arbeiten neuesten Datums Raffael mit einer gewissen Geringschätzung ein großer »Illustrator« genannt wird, so kommt dabei die historische und die psychologische Bedingtheit jeder geistigen Größe nicht zu ihrem Rechte. Man könnte ebensogut den Griechen den Vorwurf machen, daß ihnen der selbständige ästhetische Wert der Landschaft noch nicht aufgegangen war.

Die Erkenntnis, daß die Landschaft als solche der reinste und darum wirkungsreichste Ausdruck des menschlichen Gemüts, seiner erhebenden wie schwermutvollen Stimmungen, sein könne, ist wohl eine der größten künstlerischen Entdeckungen aller Zeiten. Als subjektives Ausdrucksmittel menschlicher Affekte und Stimmungen nimmt in der Tat die Landschaftsmalerei unter den bildenden Künsten eine ähnliche Stellung ein wie die reine, von Gesang und Tanz losgelöste Musik unter den musischen. Aber jene Entdeckung wäre ohne die vorangegangene Bestimmung der Landschaft, als wirksamer Hintergrund menschlichen Lebens zu dienen, ebensowenig möglich gewesen, wie es eine reine musikalische Kunst geben würde, wenn dieser nicht die uralte Verbindung der Musik mit Tanz und Gesang vorausgegangen wäre. In dem Maße, als die Landschaftskunst den Sinn für die Natur geweckt und geübt hatte, wurde dann auch die Natur selbst ein Gegenstand ästhetischer Genüsse. Wie die Kunst der Griechen den schönen Menschen, so entdeckte die moderne Malerei die schöne Natur. Aber hier wie dort entsprang diese Entdeckung ebensowenig aus einem absichtlichen Suchen und Finden, wie aus einem plötzlich und unvermittelt erwachten Interesse an der zuvor mit gleichgültigeren Augen betrachteten Natur; sondern in streng gesetzmäßiger Entwicklung ist aus dem Streben, den Menschen lebensvoller zu gestalten, das weitere entstanden, ihn in eine mit ihm übereinstimmende oder wirksam von ihm sich abhebende Naturumgebung zu stellen. Und hieraus ist endlich der Sinn für die ohne solche Beziehungen in den mannigfachen Formen der Landschaft ruhenden Gefühle erwacht, die freilich selbst erst durch die Resonanz einer empfänglichen menschlichen Seele entstehen können.

Der in der Landschaftsmalerei entwickelte Sinn für die Natur ist es, der den Erscheinungen von Licht und Farbe, ihren Veränderungen in Nähe und Ferne und unter den wechselnden Zuständen der Atmosphäre die Aufmerksamkeit zuwandte, ein Fortschritt, der alsbald auf das Ganze der malerischen Kunst übergriff und sie nun vollends in der nur ihr möglichen Wiedergabe dieser Phänomene von der Zeichnung, aus der sie dereinst hervorgegangen war, schied. In dem tieferen Eindringen in die reichen und wechselvollen Erscheinungen der Luftperspektive gewann jetzt die Landschaft

zugleich ein neues Mittel zur Bereicherung des Ausdrucks seelischer Stimmungen — eine Bereicherung, die in der überall wiederkehrenden schöpferischen Rückwirkung solcher Erfolge unwiderstehlich dazu antrieb, nun abermals die lebendige Welt, Mensch und Tier in ihrer Eigenart und Bewegung, in dieses Bild einzufügen. Nur hat sich hier das Verhältnis von Mittel und Zweck gegen früher umgekehrt. Jetzt ist nicht mehr die Landschaft der stimmungsvolle Hintergrund zu einem Bilde, dessen Mittelpunkt der Mensch ist, sondern dieser wird zur Staffage der Landschaft, um deren Stimmungsgehalt zu steigern. In der Verwertung solcher lebendiger Formen zur Erhöhung der über der Naturszenerie ausgebreiteten Gefühle hat die Phantasie, nur unter dem Impuls dieses lebendigen Naturgefühls handelnd, den freiesten Spielraum. Denn nicht die Wirklichkeit, sondern die Wirkung auf Phantasie und Gefühl ist die Norm, der sie hier folgt. So verwendet sie nicht bloß neben dem Menschen das Tier, sondern sie greift wohl auch, wie uns noch das Werk Arnold Böcklins zeigt, zu menschlich-tierischen Doppelformen zurück, zu Gestalten, die dereinst in früher Zeit die mythologische Phantasie geschaffen. Was der naiven Phantasie der Völker der unmittelbare Ausdruck der von den Mächten der Natur angeregten Affekte gewesen war, das erneuert so mit Absicht die moderne Kunst, weil zum Ausdruck der eigenen Stimmungen die wirkliche Natur nicht mehr ausreicht, — ein beredtes Zeugnis für die Unsterblichkeit der mythenbildenden Phantasie, deren Gebilde immer und immer wieder in der Kunst ihre Auferstehung erleben. Bleiben die tief im menschlichen Gemüt liegenden Motive dieser mythologischen Schöpfungen hier wie dort im wesentlichen die nämlichen, so bildet in der Tat dem gegenüber der Umstand, daß diese Gebilde im einen Fall eine geglaubte, im andern aber eine mit künstlerischer Absicht erdichtete Wirklichkeit sind, keinen Unterschied im Wesen der Phantasietätigkeit selbst, die vielmehr in diesen Erscheinungen ihre zu allen Zeiten übereinstimmende Gesetzmäßigkeit offenbart.

5. Allgemeine Psychologie der bildenden Kunst.

a. Psychologische Analyse der Ornamentik.

Wie die Phantasie überhaupt kein besonderes Geistesvermögen ist, das außerhalb des Zusammenhangs der überall wiederkehrenden elementaren psychischen Vorgänge steht, sondern aus einer Verbindung dieser Vorgänge entspringt, in deren Produkten die bereits bei den Sinneswahrnehmungen und Erinnerungsvorgängen wirksamen assimilativen und apperzeptiven Prozesse mit den an sie gebundenen Gefühlserregungen wiederkehren, so ist auch die künstlerische Phantasie wiederum nichts, was von der gewöhnlichen, in flüchtigen Bildern eines eingebildeten Geschehens bestehenden Phantasietätigkeit grundsätzlich verschieden wäre. Vielmehr handelt es sich hier abermals nur um eine in der Regel gesteigerte Phantasietätigkeit, vor allem aber um eine solche, die durch das nach außen gerichtete Streben, das Phantasiegebilde zu verwirklichen und es selbst in ein Objekt der Wahrnehmung zu verwandeln, also mit einem Worte durch die hinzukommenden Willensantriebe eine weiter entwickelte, höher differenzierte Form darstellt. Dabei bietet aber diese Form für die psychologische Betrachtung den eminenten Vorzug, daß sie eben durch diesen Übergang der ästhetischen Apperzeption in die aktive Form des künstlerischen Wollens die Produkte der Phantasie objektiviert, so daß hier die zerflatternden, losen Gebilde des subjektiven Phantasierens in eine gesetzmäßig geregelte Ordnung treten und in ihrer Aufeinanderfolge eine Entwicklungsreihe bilden, in der jene unberechenbaren Zufälligkeiten, denen die subjektiven Bewußtseinsvorgänge unterworfen sind, zurücktreten, um den allgemeingültigen Zusammenhängen das Feld zu räumen.

Für die Erkenntnis dieser Zusammenhänge bieten nun die Objekte der Zierkunst ein besonders günstiges Feld der Beobachtung, teils weil uns die verschiedenen Stadien ihrer Entwicklung verhältnismäßig am vollständigsten erhalten sind, teils weil diese Entwicklung selbst noch in höherem Grade als bei den Werken der Idealkunst einen gesetzmäßigen, trotz mancher Variationen allgemeingültigen Charakter besitzt. Bei allen diesen Objekten bildet ein äußerer Eindruck den Ausgangspunkt für die Handlungen der

Phantasie. »Ohne Reiz keine Reaktion« — dieses von den ursprünglichsten Lebensfunktionen an wirksame Prinzip gilt auch hier. Der primäre Reiz für die künstlerische Phantasie ist aber regelmäßig irgendein Naturgegenstand, der durch seine unmittelbaren Beziehungen zu den Lebensinteressen des Menschen die Aufmerksamkeit fesselt und dazu antreibt, ihn nachzubilden. Bis zu diesem Punkte gehen die Anfänge der primitiven Erinnerungskunst und der Zierkunst zusammen. Von jetzt an trennen sie sich. Jene fixiert die Umrisse, die das Objekt dem Zeichnenden selbst oder einem andern ins Gedächtnis rufen sollen, auf einem Material, das als solches gleichgültig ist. Diese bringt ihre Zeichnungen oder Bemalungen auf einem Objekt an, das seine eigene Zweckbestimmung hat. Darum bildet bei jenen primitiven Zeichnungen im Sand, auf Stein oder Holz das lebendig im Bewußtsein schwebende Erinnerungsbild selbst den primären Reiz. Bei der Zierkunst geht dieser von einem äußeren Objekt aus, das bereits eine bestimmte Form hat und bestimmte Zwecke erfüllt. Vermöge dieser Eigenschaften seiner Form und seiner Zweckbestimmung trägt aber das Objekt bereits eine Fülle weiterer, zunächst noch latenter Motive in sich, die zu Umgestaltungen der Form, zu fortschreitender Anpassung an ihre Zweckbestimmung, endlich zu Veränderungen der letzteren und damit zugleich zu solchen der Form selbst führen. Hieraus erhellt schon, daß sich gerade bei der Zierkunst vermöge dieser objektiven Natur der primären Reize viel eher die Möglichkeit eröffnet, die Schöpfungen der Phantasie in ihrer psychologischen Entwicklung zu verfolgen, als bei sonstigen scheinbar frei komponierten Objekten primitiver Kunst, deren ursprüngliche Entstehungsbedingungen sich uns weit mehr entziehen. Wer vermöchte heute noch die Motive zu ermitteln, die den Urheber der oben (S. 124, Fig. 11) mitgeteilten Buschmannszeichnung zu seinem Werk veranlaßten? So wahrscheinlich es ist, daß der Trieb nach Mitteilung, der Wunsch, den im Augenblick fernen Genossen, und dann, auf einer weiteren Stufe, vielleicht auch der, den später lebenden Generationen das Geschaute mitzuteilen, hier wirksam gewesen ist, daß also mit einem Wort alle solche anscheinend freie bildnerische Tätigkeit ursprünglich eng an die Sprache sich angeschlossen hat, teils als primitive Bilderschrift, teils als Ausdruck besonders lebendiger und gefühlsstarker

Erlebnisse und mythologischer Vorstellungen, — alles das bleibt doch immer nur Vermutung oder bestenfalls eine Verallgemeinerung von verhältnismäßig wenigen sicher zu ermittelnden Tatsachen aus. Ganz anders bei der Zierkunst. Bei ihr tritt im Gegenteil eine solche Beziehung zur Mitteilung ganz zurück, während bestimmte äußere Einflüsse, die teils der Gebrauchszweck der Gegenstände, teils ihre Herstellungsweise ausüben, um so deutlicher zu erkennen sind.

Das Verhältnis der Zierkunst zur primitiven Erinnerungskunst läßt sich daher kurz auch dahin feststellen, daß bei dieser der primäre Reiz, der die künstlerische Handlung auslöst, das Erinnerungsbild irgendeines wirklichen oder für wirklich gehaltenen Erlebnisses ist, während bei der Zierkunst der primäre Reiz von dem wirklichen Objekt selbst ausgeht, an dem jene Umformungen vorgenommen werden, die man dann im allgemeinen freilich erst von einem späteren Standpunkte der Betrachtung aus als »Zier« oder »Schmuck« bezeichnet. In den einfachsten und ursprünglichsten Fällen ist es ein Naturobjekt, das diesen primären Reiz ausübt. Dahin gehört vor allem der Mensch selbst als Träger des direkten Körperschmucks; sodann zählen hierher die Naturprodukte, die der Mensch zu dauernderen Zwecken benützt, wie die rohen Holzstäbe und Steine, die ihm als natürliche Werkzeuge dienen, oder die Fruchtschalen, die er als früheste Gefäße verwendet. Unter diesen Objekten ist besonders der Mensch selbst ein Reiz, der zu künstlerischem Handeln antreibt, weil ihm das Streben, den Eindruck der eigenen Gestalt zu erhöhen, zu Hilfe kommt. Zunächst sind es daher die charakteristischen und nach außen wirksamen Züge des eigenen Angesichts, die durch Bemalung und markierende Tätowierung gehoben werden. Die Wirkung auf andere, die so erstrebt wird, besteht aber hier nicht, wie bei den ursprünglichen Sand- und Steinzeichnungen, in einer Mitteilung von Vorstellungen, die freilich ebenfalls mehr oder minder gefühlsbetont sein müssen, um zur Mitteilung zu reizen, sondern sie besteht in der direkten Erzeugung von Gefühlen. Der Mensch will erschrecken, furchtbar erscheinen, und nur allmählich stumpft sich durch die Häufigkeit des Gebrauchs dieser Trieb zu dem der Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit und schließlich zum bloßen Stammes- oder Standeszeichen ab. Seltener als der Mensch erfahren äußere, als natürliche Gefäße,

Werkzeuge und Waffen dienende Gegenstände, wie Fruchtschalen, Bambusstäbe, rohe Steinwerkzeuge und ähnliche Dinge, Umgestaltungen, die über das Maß des für die Verwendung Notwendigen hinausgehen; und wo es geschieht, wie bei den Ornamenten der Kürbisgefäße und Zauberstäbe mancher afrikanischer Stämme, da sind solche Produkte möglicherweise als Nachbildungen künstlicher Gegenstände der gleichen Art entstanden.

Sicher ist jedenfalls, daß erst an den künstlich geschaffenen Gefäßen, Waffen und Geräten jener Trieb der Ausstattung der Objekte mit scheinbar überflüssigen Zugaben allgemein und mit unwiderstehlicher Macht sich zu regen beginnt. Wahrscheinlich muß in der Vollbringung der rein technischen, auf die Befriedigung des unmittelbaren Lebensbedürfnisses gerichteten Seite der Arbeit zunächst das Bewußtsein der Macht über das Material erwacht sein, um sich dann auch in solchen Umformungen und bildnerischen Zugaben zu äußern, die über dieses Bedürfnis hinausgehen. Immerhin bleibt maßgebend, daß der erste, notwendige Schritt in dieser Entwicklung durch jene natürlichen Objekte vorgezeichnet ist, die ursprünglich ohne alle künstlerische Zutaten als Gefäße, Waffen, Geräte Verwendung fanden. Erst in dem Augenblick, wo die Kürbisschale in Flechtwerk oder Ton nachgebildet, der natürliche Stein- oder Holzblock zum Tisch und Schemel, der Stock zur Lanze umgeformt ist, erwecken diese im Verein mit dem bei ihrer Herstellung erwachten Bewußtsein des bildnerischen Vermögens den Trieb, sie weiterzubilden und den Formen, die unter der Wirkung ihrer natürlichen Vorbilder entstanden waren, Attribute beizufügen, die ihnen einen von ihrem Gebrauchswert verschiedenen, bloß in der Wirkung auf das eigene Gefühl und auf das Gefühl anderer begründeten Wert geben. Ist es dieser letztere, der einen Gebrauchsgegenstand zu einem Objekt der »Zierkunst« macht, so hat uns jedoch die Entwicklung dieser Objekte im einzelnen gezeigt, daß der in dem Namen ausgedrückte Zweck, die Gegenstände, an denen diese Kunst sich betätigt, zu zieren oder zu schmücken, nicht das ursprüngliche Motiv der Entstehung ihrer Gebilde ist, sondern daß sich das letztere und der ihm entsprechende Zweck allmählich erst auf Grund eines zum Teil sehr mannigfaltigen Motivwandels entwickelt hat. Der Ausgangspunkt und der ursprüngliche Grund dieser Entwicklung liegt aber

darin, daß schon die einfachste technische Herstellung eines künstlichen Gebrauchsgegenstandes dem entstehenden Produkt vermöge der mechanischen Bedingungen der Technik Eigenschaften mitteilt, die unmittelbar in dem Bewußtsein ihres Bildners Assoziationen auslösen, durch die die Teile des Gegenstandes aufeinander einwirken, und durch die die Form im ganzen oder in einzelnen ihrer Teile von geläufigen Vorstellungen assimiliert wird. Unter diesen Vorstellungen stehen dann vermöge der regelmäßigen Beziehungen zwischen den elementaren Funktionen diejenigen allen andern voran, die sich am intensivsten zur Apperzeption drängen, und die darum auch assoziativ die beweglichsten sind.

Hiernach wirkt das zu irgendeinem Gebrauchszweck hergestellte und ihm angepaßte Objekt in doppelter Weise als Assoziationsreiz. Auf der einen Seite regt jedes irgendwie sich gleichförmig wiederholende Herstellungsmotiv zu seiner weiteren Wiederholung an. So entstehen durch räumliche Kontaktassoziation die primitiven geometrischen Ornamente, die nun alsbald auch das der Symmetrie der Eindrücke eigene Wohlgefallen hervorrufen und damit ein Motiv der weiteren Steigerung dieser Wirkung mit sich führen. Dahin gehört schon die markierende Tätowierung als parallele Fortführung physiognomischer Züge. Ebenso reihen sich hier ein die Rinnenornamente der Steingeräte als reguläre Weiterbildungen der Spuren des Meißels (Fig. 52, S. 215). Besonders aber führt die primitivste aller technischen Künste, die Flechtkunst, eine Fülle regelmäßiger Motive mit sich, die sich zunächst von selbst den mit Hilfe geflochtener Körbe hergestellten Tongefäßen mitteilen und dann wieder um ihres ästhetischen Reizes willen in symmetrischer Wiederholung weitergeführt werden.

Auf der andern Seite übt von Anfang an das Objekt teils durch seine Gesamtform, teils wiederum durch die gleichen, aus der Herstellungsweise stammenden Muster, die durch den räumlichen Kontakt zu gleichförmiger Wiederholung drängen, eine zweite Assoziationswirkung aus, die in das Gebiet der die gesamte Vorstellungswelt von den Sinneswahrnehmungen bis zu den wildesten Phantasmen beherrschenden Assimilationen gehört. Schon die Falten und Rinnen auf der Oberfläche der menschlichen Haut, die sich schlängelnden Adern der Hand und des Armes, die Spuren der Sehnen

erwecken bei dem Naturmenschen, in dessen Vorstellungen, wie uns tausenderlei Zeugnisse lehren, die Tierwelt eine so gewaltige Rolle spielt, Assoziationen mit Spinnen, Schlangen und andern Tieren. Die äußeren Gebrauchsgegenstände lösen ähnliche Assoziationen zunächst durch ihre Gesamtform aus: der schlanke Bauch der Flasche samt dem sich verengernden Hals assoziiert sich mit der Menschengestalt, die flache Form der Schale mit der des Fisches, des Vogels. Die vier Stützen des Schemels verwandeln diesen in das Bild eines Vierfüßers. Diese Menschen- oder Tiergestalten werden nun ganz so in die Gefäße und Geräte hineingesehen, wie auch wir noch Wolken oder ferne Berge gelegentlich in solche Wesen verwandeln können. Ähnliche Assimilationen bemächtigen sich dann weiterhin der Herstellungsmotive der Oberfläche der Gefäße, und sie ergänzen hier jene zu regelmäßiger Weiterführung antreibenden Kontaktassoziationen, indem sie leicht auch an irregulärere Spuren sich anlehnen. So werden das Schlangen- und Vogelmuster vielleicht schon durch die Ähnlichkeit nahegelegt, die beliebige Herstellungslinien mit Schlangenwindungen und Vogelgefieder bieten können. Doch spielen gerade hier, wo die Linienführungen der Objekte selbst so überaus unbestimmt werden, offenbar die für die Apperzeption begünstigten Vorstellungen aus dem Vorrat disponibler Assoziationen die entscheidende Rolle. Der Betrachtende erblickt in diesen Linien und Rissen, die an sich auf jedes beliebige kompliziertere Objekt bezogen werden könnten, das, was seine Phantasie am meisten beschäftigt. Das sind in erster Linie die Wesen, die seine mythologische Vorstellungswelt erfüllen. Darum sind es Tiere, nicht Pflanzen, die hier assimilativ wirksam werden, obgleich objektiv betrachtet die letzteren jenen ursprünglichen Herstellungsmustern nicht unähnlicher sind. Je mehr aber diese Assimilationen die Oberfläche der Geräte zu einem Bilde der dominierenden Phantasievorstellungen gestalten, um so mehr muß nun allmählich die assoziative Macht der äußeren Gesamtform verschwinden. Denn in der einheitlichen Apperzeption ist nur eines oder das andere möglich: entweder wird das Ganze als ein einziges Wesen aufgefaßt, oder es entfaltet sich eine Mannigfaltigkeit von Gestalten, denen nun das Ganze zum Hintergrund dient, auf dem sie sich bewegen. Was der Assimilation in beiden Fällen ihre nachhaltige Wirkung gibt gegenüber ihrem flüchtigen

Spiel in den bloß subjektiven Vorstellungen, das ist aber auch hier die unmittelbare Umsetzung ihrer Produkte in Wirklichkeit durch jene an die technische Herstellung gebundene Bearbeitung, welche die in sie ursprünglich bloß hineingeschauten Naturformen nun in sie hineinbildet. Das Phantasiebild, zuerst noch schwankende Illusion, wird damit selbst zu einem Objekt der Wahrnehmung.

So reflektieren sich in der Zierkunst nach zwei Richtungen hin die Vorgänge der schöpferischen Phantasie in ihrem Ursprung aus den allgemeinen und elementaren Assoziations- und Apperzeptionsprozessen. Auf der einen Seite entwickelt die Phantasie eine uniformierende, das reine Gefallen an der ebenmäßigen symmetrischen Form aus sich hervortreibende Wirkung in den von einzelnen Anfängen geometrischer Regelmäßigkeit ausgehenden Kontaktassoziationen und in der Zusammenfassung des so entstandenen regelmäßigen Ganzen in der Apperzeption. Auf der andern Seite entfaltet sich die Phantasie zu einer das relativ Einfache zu einer unabsehbaren Mannigfaltigkeit differenzierenden Wirkung in den Assimilationen, die bald die Gesamtform, bald ihre einzelnen Teile ergreifen. Das anfängliche Gebilde einer primitiven Kunst wird so nicht zum wenigsten deshalb, weil die Spuren dieser ursprünglichen viel mehr als die einer vollkommeneren Technik dem Spiel der Assoziationen Raum lassen, zu einem Spiegelbild alles dessen, was das Gemüt des Menschen bewegt.

In dieses Nebeneinander assoziativer Prozesse von verschiedener Richtung greift nun aber sehr bald und um so notwendiger ein dritter psychologischer Vorgang ein, als jene beiden nicht nur auf verschiedene, sondern auf einander ausschließende Wirkungen hinzielen. Die Kontaktassoziation würde auf das vollkommenste ihren Effekt erreichen, wenn sie das Ganze in eine regelmäßige Wiederholung eines und desselben Herstellungsmusters verwandelt und so dessen Oberfläche mit einem völlig einförmigen geometrischen Ornament bedeckt hätte. Die Assimilation mit der Fülle ihrer reproduktiven Motive kann sich nur dann ungehemmt entfalten, wenn sie die oft verwickelten und darum in ihrer Verbindung unregelmäßigen Tierformen, die ein lebhafteres Interesse erwecken, in dem ihr gebotenen Material unbeschränkt wiederzugeben vermag. So geraten diese beiden Antriebe in Konflikt miteinander. Beide Assoziations-

motive beschränken sich nun wechselseitig, wie dies am deutlichsten an den Objekten der Keramik, aber auch sonst in der Weiterentwicklung der Zierkunst hervortritt. Die regelmäßige Anordnung der auf der Kontaktassoziation beruhenden primitiven Herstellungsmotive hemmt die Ausbreitung der assimilativ entstandenen Gebilde. So werden diese mehr und mehr selbst in regelmäßige Anordnungen gezwungen. Daraus entspringt einerseits eine gleichförmige Wiederholung auch dieser Tiermotive. Anderseits erfolgt eine allmähliche Umwandlung ihrer Formen, wobei diese sich fortschreitend vereinfachen. Indem dann weiterhin eine neue Kontaktassoziation zwischen ihnen und den umgebenden primären Motiven von geometrischer Einfachheit eintritt, erfolgt jene Reihe von Umwandlungen, die man die fortschreitende Stilisierung der Tiermotive zu nennen pflegt. Diese ist daher lediglich eine durch Raumbeschränkung und Kontaktassoziationen erzeugte Anpassung der Tierzeichnung an irgendwelche primäre Herstellungsmuster von geometrischer Einfachheit. Am Ende dieser Anpassung hat sich so die Tierzeichnung selbst in ein regelmäßiges geometrisches Gebilde umgewandelt. Doch gegenüber den primären Gebilden gleicher Art hat dieses Umwandlungsprodukt nun Eigenschaften aus seiner früheren Phase mit herübergenommen, die jenen einfachen primären Linienmustern von unwandelbarer Geradlinigkeit fehlen. Dahin gehören vor allem die Schlangenlinie und die bilaterale Symmetrie einzelner Figuren. Die Schlangenlinie ist zunächst dem verbreitetsten Tiermotiv entnommen: zum rein geometrischen Ornament geworden, bildet sie den Ausgangspunkt für die Entwicklung aller möglichen gebogenen Linienformen und ihrer Kombinationen. Die bilaterale Symmetrie ist aus der Tier- und Menschengestalt überhaupt entsprungen: sie belebt und bereichert aber, ebenso wie in anderer Weise die Bogenlinie, das geometrische Ornament durch den Wechsel, den sie innerhalb der Regelmäßigkeit möglich macht. So ist es schließlich eine assoziative Wechselwirkung höherer Stufe, die sich hier zwischen jenen beiden Fundamentalassoziationen abspielt, deren einer die Herstellungs-, und deren anderer die Nachahmungsmotive entstammen. Die Kontaktassoziation zwingt, indem sie über die Tierornamente sich ausbreitet, diese zu geometrischer Regelmäßigkeit. Die Produkte der Assimilation aber gestalten die starren geometrischen Formen

um, indem sie wechselnde Richtungen und Krümmungen und so eine größere Mannigfaltigkeit der Formen hervorbringen.

Mit dieser assoziativen Wechselwirkung stehen schließlich noch zwei Erscheinungen in engem Zusammenhange, die zugleich die große Bedeutung, die hier der Verschmelzung der ursprünglich heterogenen Motive zukommt, in deutlichem Licht erscheinen lassen. Die erste dieser Erscheinungen besteht in der Belebung der Formen. Wollte man den Prozeß der sogenannten »Stilisierung« als die Umwandlung einer organischen in eine unorganische geometrische Form definieren, so möchte dies für eine oberflächliche äußere Betrachtung zunächst zutreffend erscheinen: psychologisch ist diese Definition vollkommen unrichtig. Die Tierform, die zu einem regelmäßigen geometrischen Gebilde geworden ist, hat damit für die Anschauung nicht aufgehört ein organisches Gebilde in dem Sinne zu sein, daß sie trotz ihrer Regelmäßigkeit lebendig erscheint und sich dadurch von einem beliebigen unorganischen Körper, z. B. von irgendeiner geradlinig begrenzten einfachen geometrischen Figur oder von einem Kristall, unterscheidet. So erscheinen uns nicht bloß die Schlangenlinien der Ornamente in ihren verschiedenen Gestaltungen, sondern auch noch die Mäanderlinien, und so erscheinen uns nicht minder bilateral symmetrische Ornamente, wie sie uns in Fig. 43 (S. 188) entgegentreten, so wenig sie auch wirklichen organischen Formen gleichen mögen, dennoch ähnlich belebt wie diese. Die Wirkung solcher Ornamente beruht aber gerade darauf, daß sie die geometrische Regelmäßigkeit mit dem organischen Charakter des Eindrucks und auf diese Weise ein formales und ein inhaltliches Moment ästhetischen Gefallens in sich vereinigen. Diese eigentümliche psychologische Wirkung, durch die sich die aus dem Prozeß der Stilisierung entstandenen geometrischen Zierformen vor den ursprünglichen in der Regel auszeichnen, kann möglicherweise einen doppelten Grund haben. Erstens kann bei einer durch allmähliche Stilisierung zu geometrischer Regelmäßigkeit umgebildeten Form eine bald dunkler, bald klarer bewußte Assoziation mit ihren natürlichen Vorbildern immer noch lebendig sein. Dies gilt besonders für die Erzeugnisse der primitivsten Kunst, die sich von Anfang an mit den dürftigsten Umrissen begnügt, während doch die Phantasie des Naturmenschen in ein

solches schematisches Bild unmittelbar das lebendige Objekt projiziert (S. 129). Anders, wenn, wie es durchgängig auf einer höheren Stufe der Entwicklung geschieht, die stilisierten Ornamente aus treueren Nachbildungen der Natur hervorgegangen sind, aber die Kontinuität mit ihren Urbildern verloren haben. Dann kann nur noch das zweite Motiv in Frage kommen. Dieses besteht aber darin, daß selbst da, wo die Verbindung mit der speziellen Naturform gelöst ist, dennoch unbestimmtere Assoziationen mit belebten organischen Formen erhalten geblieben sind, die nun gerade darum wieder um so wirksamer werden, weil sie, von der Beziehung auf ganz konkrete Tier- oder Menschengestalten völlig entfernt, eben deshalb gewisse charakteristische Eigenschaften der organischen Formen um so energischer hervortreten lassen. So ist bei der Mäanderlinie die konkrete Assoziation mit der Schlangenform durch das Verschwinden aller Krümmungen völlig unmöglich geworden. Dafür hat sich hier eine charakteristische Eigenschaft der lebendigen Schlange, die Fähigkeit, ihre einzelnen Körpersegmente abwechselnd vor- und rückwärts zu winden, durch den Übergang in die eckige Figur in idealer Vollkommenheit und Regelmäßigkeit ausgeprägt. Ebenso haben die fortschreitenden Stilisierungen des Alligatorbildes in Fig. 41 ff. jede Spur einer Ähnlichkeit mit dem Original verwischt. Doch die Körpersymmetrie, die Biegungen der Körperkonturen und auf den dem Vorbilde noch näher liegenden Stilisierungen der Kontrast der Kopf- und der Schwanzbiegung lassen den Eindruck der organischen Struktur des Ganzen unvermindert fortbestehen. Gerade darum, weil dieser Eindruck in einer sozusagen abstrakten Unbestimmtheit verbleibt, ist nun aber auch die Möglichkeit geboten, daß hier noch einmal eine rückwärts gerichtete Entwicklung einsetzt, durch die sich die zur Unbestimmtheit verflüchtigte organische Form in eine andere, die Tierform also, wie wir das in Fig. 45 *D* angedeutet und in Fig. 46 zur Vollendung gebracht sahen, in eine Pflanzenform umwandelt.

So führt diese Wechselwirkung zwischen angleichenden Kontaktassoziationen und reproduktiven Assimilationen schließlich zu einem weiteren Prozeß, zur Neubildung und fortschreitenden Komplikation der Formen. Eine solche Umkehrung der vereinfachenden Stilisierung tritt nämlich offenbar dadurch ein, daß neue

Assoziationen entstehen, die dem bisherigen Anschauungskreise ferner lagen, nun aber mit Macht als assimilierende Momente eingreifen. Eine erste Wirkung ist so der Übergang des Tier- in das Pflanzenornament. Nachdem das Tierornament durch Stilisierung zur abstrakten organischen Form geworden ist, setzt sich an diese die neue Assoziation an, um sie durch eine weitere Entfaltung in abweichender Richtung völlig umzubilden. In Fig. 46 kann man unmittelbar verfolgen, wie in dem Moment, wo die Schlangenform zurücktritt, die assimilative Wirkung der Blütenteile das Bild neu belebt und es schließlich völlig in ein Blumengewinde umschafft. Andere Produkte solcher Neuschöpfungen, die zugleich weit in die andern Gebiete der bildenden Kunst, namentlich der Plastik, hinüberreichen, sind die Doppelgestalten, in denen sich tierische und menschliche Formen verbinden, und die besonders häufig in der Keramik und in den andern Gattungen der Zierkunst vorkommen. Natürlich sind solche Neuschöpfungen überall nur möglich, wenn neue Vorstellungsmassen, die eine veränderte Kultur hervorbringt, den vorhandenen Schöpfungen gegenübertreten, um sie den veränderten Richtungen des Fühlens und Denkens entsprechend umzuschaffen. Vor allem sind es auch hier wieder die Umwandlungen der mythologischen Vorstellungen und ihre Weiterführungen in der Dichtung, die auf die alten Objekte der Zierkunst zurückwirken und in die überkommenen ornamentalen Formen Szenen aus Mythus und Sage einfügen, um dabei teils jene Formen als schmückende Beigabe weiterzuführen, teils sie wiederum dem neuen Inhalt zu assimilieren. Dieser Wandel geht aber zugleich Hand in Hand mit einer gewaltigen Erweiterung des Schauplatzes, der sich dem Ornament eröffnet, indem es von den Gegenständen des täglichen Gebrauchs, an denen es zuerst entstand, auf die Werke der großen Kunst übergeht, deren Entwicklung durch ebendiesen Übergang wesentlich erst eingeleitet wird. In dem Augenblick, wo dies geschieht, beginnen sich nun zugleich die Züge jener allgemeinen Gesetzmäßigkeit, die den Objekten der Zierkunst einen gewissermaßen unpersönlichen Charakter verliehen, mehr zu verwischen. Die Töpfe und Waffen, die wir auf amerikanischem oder afrikanischem Boden, unter den prähistorischen Funden der nordeuropäischen Stein- und Bronzezeit oder endlich unter den Überresten der sogenannten mykenischen Kultur

antreffen, sie zeigen ja gleichfalls gewisse Unterschiede, die, soweit sie am Ornament hervortreten, teils auf Eigentümlichkeiten der Herstellung der Geräte, teils und besonders auf abweichende mythologische Vorstellungen hinweisen. Doch sind das verhältnismäßig unbedeutende Nuancen eines im allgemeinen mit überraschender Gleichförmigkeit verlaufenden Stromes der Entwicklung. Dies wird in dem Augenblick anders, wo wir den Boden der oben mit dem zusammenfassenden Ausdruck der »Idealkunst« belegten Kunstformen betreten.

b. Zur Psychologie der Idealkunst.

Auch die Werke der Idealkunst stehen nicht außerhalb des Lebens und seiner Bedürfnisse. Das bezeugt vor allem diejenige unter diesen Künsten, die ihrer historischen und psychologischen Entwicklung nach die Grundlage aller andern ist: die Architektur, die ebensogut wie Gefäße und Waffen ursprünglich aus einem allgemeinen menschlichen Lebensbedürfnis entspringt. In dem Maße aber, als sich die künstlerische Phantasie der ihr einen weiteren Spielraum gewährenden Objekte der Baukunst bemächtigt, machen sich in steigendem Grade spezifische Kultureinflüsse geltend, in die außerdem die Einwirkungen einzelner führender Geister, die von diesen Einflüssen getragen sind, eingreifen. Das Verhältnis, das sich so zwischen den höheren Formen der Idealkunst und den allgemeingültigen Anfängen der Kunst ergibt, ist daher im wesentlichen kein anderes als dasjenige, das zwischen der Sprache als allgemeiner Ausdrucksform und den besonderen Stilformen besteht, die eine Literatur unter dem Einfluß verbreiteter Kulturströmungen und einzelner persönlicher Einwirkungen hervorbringt. Der Unterschied ist nur der, daß die Sprache selbst schon ungleich mehr nach verschiedenen Richtungen sich differenziert hat als die Kunst in jenen Anfängen, in denen sie als ein analoges allgemeines Ausdrucksmittel menschlichen Fühlens und Denkens betrachtet werden kann. Dieser Unterschied steht aber wieder in engem Zusammenhang mit dem Verhältnis, in dem der Mythus, der den Hauptinhalt der Kunst in den Anfängen ihrer Entwicklung bildet, zur Sprache steht. Gegenüber der ungeheuern Mannigfaltigkeit menschlicher Sprachen sind, wie wir in den folgenden Kapiteln sehen werden, die Anfänge des Mythus

von überraschender Gleichförmigkeit. Vielleicht ließe sich aber doch auch hier das nämliche treffender so ausdrücken, daß wir die Sprache offenbar überall schon in einem weit vorgerückteren Stadium der Entwicklung antreffen, und daß uns die Überreste ihrer Anfänge infolge der großen Vergänglichkeit ihrer frühesten Bildungen weit weniger erhalten geblieben sind als die Zeugnisse des primitiven Mythus und der primitiven Kunst.

Diesem Verhältnis entspricht es nun durchaus, daß die allgemeine Gesetzmäßigkeit, die uns die Entwicklung der Idealkunst darbietet, keineswegs eine geringere ist als die der Sprache, wie man das nach dem verbreiteten Vorurteil, das in der Kunst hinter jedem ihrer Werke nur den einzelnen Künstler sieht, erwarten sollte. Auch die Idealkunst zeigt in den entscheidenden Momenten, wo eine neue Kunstform entsteht, oder eine bereits vorhandene neue Stilformen ausbildet, eine gesetzmäßige Entwicklung ihrer Motive. Nicht die Individuen sind die Schöpfer dieser entscheidenden Motive, sondern die allgemein verbreiteten Ideen, die in den neuen Kunstformen Gestalt gewinnen, während hinter den neuen Ideen selbst wiederum die Fülle der Bedingungen steht, die die Kultur eines Volkes zusammensetzen. Innerhalb der so vorgezeichneten Richtungen bewegen sich dann erst die Leistungen der einzelnen Künstler. Indem aber aus ihren Werken fortan der allgemeinen Entwicklung neue Teilkräfte zuströmen, bewährt es sich auch hier, daß jener allgemeine, das Wirken der einzelnen umfassende und beherrschende Gang der Entwicklung nichts ist, was außerhalb der Individuen stünde, sondern daß er nur in der allgemeinen, durch übereinstimmende Lebensbedürfnisse und Lebensanschauungen bestimmten Richtung der künstlerischen Arbeit besteht. Doch wie überall, so sind auch hier die Kollektiverscheinungen vor ihren individuellen Variationen dadurch bevorzugt, daß sie es sind, die, eben weil bei ihnen unberechenbare individuelle Schwankungen verschwinden, die psychologische Gesetzmäßigkeit alles geistigen Geschehens deutlicher hervortreten lassen.

Diese Gesetzmäßigkeit zeigt sich in der Entwicklung der Idealkunst in erster Linie darin, daß in den entscheidenden Ausgangs- und Wendepunkten derselben jenes Prinzip, das die Geschichte der Zierkunst in den mannigfaltigsten Erscheinungen vorführte,

auch in ihr wiederkehrt: jede neue Kunst, jede neue bedeutsame Stilform ist das notwendige Ergebnis der Faktoren der vorangegangenen Entwicklung, und die Idee, die in der neuen Form ihren Ausdruck findet, ist daher niemals selbst die wirkende Kraft, aus der jene ursprünglich hervorging; sondern die neue Schöpfung ist das Erzeugnis einer vorangegangenen Ideenentwicklung und gleichzeitig mit der Idee, die sie verkörpert, entstanden. Mit und an der Kunstform entwickelt sich also die Idee, deren Ausdruck sie ist. Die ersten Anfänge solcher Entwicklungen liegen aber im allgemeinen jenseits des Gebietes der eigentlichen Kunst, auf dem der Lebensbedürfnisse und ihrer Befriedigung. Dies ist die Form, die das Prinzip der »Heterogonie der Zwecke« in seiner Anwendung auf die Geschichte der Kunst annimmt, und hier wie überall steht dieses Prinzip zugleich im engsten Zusammenhange mit der schöpferischen Natur der geistigen Entwicklungen. Denn diese besteht nicht darin, daß Ideen aus nichts entstehen oder durch den unerklärlichen Einfall eines einzelnen Erfinders in die Welt gesetzt werden, sondern daß sie gegenüber den Elementen, aus denen sie nach allgemeingültigen psychologischen Gesetzen hervorgehen, neue geistige Erzeugnisse sind, die neue, bis dahin nicht erreichte Werte und in ihnen latente Energien zu weiteren Schöpfungen enthalten [1]).

So haben wir gesehen, daß aus den ursprünglichen Formen der Wohnung für die Lebenden und der Grabstätte für die Toten unter der Wirkung religiöser Vorstellungen und unter dem mitbestimmenden Einfluß sozialer Differenzierung die frühesten ästhetisch bedeutsamen Formen der Architektur hervorgingen. Auf einer höheren Stufe sahen wir dann, modifiziert durch neue äußere Kulturbedingungen und durch die Erbschaft überkommener Formen, weitere umfassendere Formschöpfungen sowie einen Wandel der Stilformen im ganzen entstehen. Überall ist es der Charakter dieser Erscheinungen, daß sie mit unscheinbaren, meist durch praktische Bedürfnisse nahegelegten Änderungen beginnen, die durch die Formen,

[1]) Über die allgemeine Bedeutung des Prinzips der Heterogonie namentlich innerhalb der elementaren psychischen Vorgänge vgl. Grundzüge der physiologischen Psychologie 5, III, S. 787 ff.

die sie erzeugen, als auslösende Reize wirken, dadurch aber neue Ideen und damit eine Steigerung ihres künstlerischen Ausdrucks erzeugen. Ein letztes Beispiel dieser fortwährenden schöpferischen Synthese aus ursprünglich heterogenen Motiven, das sich so durch alle andern, von der Architektur sich lösenden Formen der Idealkunst verfolgen läßt, ist uns in der Entwicklung der Malerei begegnet. Dies Beispiel ist vor allem dadurch wertvoll, daß es uns diese Verkettung der Erscheinungen mitten im Lichte der Geschichte und an Tausenden von Zeugnissen mit überzeugender Klarheit vorführt. Der Drang, die Personen und die Ereignisse der religiösen Überlieferung lebensvoll zu gestalten, hat, aus der allgemeinen geistigen Bewegung der Renaissance entspringend, den dargestellten Szenen einen landschaftlichen Hintergrund gegeben. Dieser mußte mit innerer Notwendigkeit zu einer immer mehr sich vervollkommnenden Befolgung der perspektivischen Gesetze führen, die wiederum auf die Naturtreue der menschlichen Gestalten fördernd zurückwirkte. Je lebensvoller die dargestellte Szene wurde, um so mehr verlangte sie aber, daß jener landschaftliche Hintergrund ihrer Stimmung sich anpaßte. Damit war der Schritt getan, der zur Entdeckung des eigenartigen ästhetischen Wertes der Landschaft und so, indem diese nun zu einem selbständigen Objekt malerischer Kunst wurde, zu einer neuen Kunstform führte.

So ist in allen diesen Entwicklungen jedes folgende Glied eng an die früheren gebunden. Es ist ein neues Gebilde, aber doch in allem Vorangegangenen vorbereitet; und nicht selten ist es die Umwandlung eines anfänglichen Nebeneffekts, der zwar notwendig, aber nicht direkt gewollt ist, in einen Hauptzweck, wodurch mit der neuen Form eine neue Idee oder eine Weiterbildung der bisherigen Ideen entsteht.

Wie diese ganze Erscheinungsreihe in ihrem allgemeinen Charakter durchaus mit der Entwicklung der Gebilde der Zierkunst übereinstimmt, so besteht natürlich auch zwischen den elementaren seelischen Prozessen hier wie dort kein Unterschied. Was in dieser Beziehung über das Ineinandergreifen der von vorhandenen Formen ausgehenden Reize mit von ihnen ausgelösten Assimilationen und über den bestimmenden Einfluß der in den Apperzeptionsprozessen zur Geltung kommenden herrschenden Dispositionen

bemerkt wurde, ist daher ohne weiteres auch auf diese komplexeren Erscheinungen zu übertragen. Nur treten zwei wichtige Unterschiede hervor. Auf den einen wurde schon hingewiesen: er besteht in dem immer stärker werdenden Einfluß einzelner führender Persönlichkeiten, die freilich nicht sowohl, wie eine verbreitete Umkehrung der Kausalität es aufzufassen pflegt, die Schöpfer als vielmehr die Träger neuer großer Ideen sind, in deren Einzelgestaltung sie aber dann wirkungsvoll eingreifen, so daß von ihnen wiederum bestimmende Einflüsse auch auf die Gesamtentwicklung der Ideen ausgehen können. Der zweite Unterschied besteht darin, daß das fortschreitende Wachstum des Ideengehalts der höheren Kunst die allgemeine Richtung der in das künstlerische Schaffen und Genießen eingreifenden Apperzeption verändert. Ist die niedere Kunst zumeist noch ein Spielball wilder Assoziationen, die, wie die Ornamentik zeigt, nur durch den ästhetischen Reiz der regelmäßigen Ordnung der Gebilde einigermaßen gezügelt werden, so sind es auf der Stufe der Idealkunst, wie dieser Name es andeutet, Ideen von bedeutsamem Inhalt, die bei der Apperzeption der von vorhandenen Formen ausgehenden Reize ausgelöst werden; und je höher die Kunst sich entwickelt, um so mehr beteiligt sie sich nun selbst an diesem Schaffen neuer Ideen, indem sie die bis dahin unbestimmt in der allgemeinen Richtung der Zeit und latent in der Seele einzelner liegenden Gedanken und Stimmungen in anschaulichen Formen verwirklicht.

Unter diesen Ideen nehmen aber in den entscheidenden Momenten der Kunstentwicklung die mythologischen und religiösen die erste Stelle ein; und dabei fällt die Grenze zwischen der niederen und der höheren Kunst in den Vorstellungen und Gefühlen, die in beiden zum Ausdruck kommen, annähernd zugleich mit der Grenze zusammen, die Mythus und Religion voneinander trennt. Die niedere Kunst in dem Teil ihrer Entwicklung, der vor der Entstehung der Idealkunst liegt, ist ganz und gar mythologisch: sie ist ein Spiegelbild jener niederen Mythologie, die in allen Teilen der Erde und zu allen Zeiten auf den niedrigsten Stufen menschlicher Kultur uns begegnet. In der Idealkunst herrscht der Mythus nicht minder. Aber er ist hier mannigfach nach Raum und Zeit differenziert, und er ist ganz und gar von religiösen Ideen durch-

setzt. Insbesondere sind sie es, die der in den Werken der Kunst lebenden Gefühlswelt sich mitteilen, und die durch dieses Medium der Gefühle, Affekte und Willensregungen endlich auch in diejenigen Zeiten der Kunstentwicklung hinüberreichen, in denen die religiösen Ideen ihre ursprüngliche Macht eingebüßt haben oder mit andern Lebensinteressen die Herrschaft teilen müssen. So führt hier die Psychologie der bildenden Kunst zu einer Frage heran, deren Beantwortung freilich nicht ihr, sondern der Psychologie des Mythus und der Religion selbst zusteht, zu der Frage nämlich: welches sind die entscheidenden Merkmale, durch die Mythus und Religion sich scheiden? Wir werden später auf diese Frage zurückkommen, und dann wird sich zeigen, daß der Übergang vom Mythus zur Religion und der von der niederen Kunst zur Idealkunst nur verschiedene Seiten eines einzigen Vorganges sind, der vielleicht die größte jemals dagewesene Umwälzung in der Geschichte des menschlichen Geistes bezeichnet[1]).

III. Der Ursprung der musischen Künste.

1. Die Einheit der musischen Künste.

Zwei Gesichtspunkte sind, wie früher angedeutet, bei der Betrachtung der bildenden Kunst für uns maßgebend gewesen. Erstens enthält diese Kunst in ihren Denkmälern die vornehmsten Zeugnisse für die allgemeine Entwicklung der Phantasie im Völkerbewußtsein. Ihre psychologische Entwicklungsgeschichte bildet daher, ähnlich der Psychologie der individuellen Phantasie, die sie weiterführt, eine Vorbereitung für die psychologische Analyse aller der komplexen seelischen Vorgänge, die ihrem allgemeinen Charakter nach dem Bereiche der Phantasie zugehören. Zweitens zeigt die bildende Kunst in ihrer Gesamtentwicklung die engsten Beziehungen speziell zu den mythologischen Vorstellungen, derart, daß die Gebilde der Kunst teils als unmittelbare Objektivierungen des Mythus erscheinen, teils in den in ihnen ausgedrückten Gefühlen und Stimmungen das in Mythus und Religion lebende menschliche Fühlen und Streben widerspiegeln.

[1]) Vgl. das Schlußkapitel dieses Werkes (Teil II).

Dabei betätigt sich diese Projektion der mythologischen Vorstellungen in den Erzeugnissen der Kunst vor allem in den Anfängen ihrer Entwicklung, der Ausdruck der an jene Vorstellungen gebundenen Gemütsbewegungen dagegen mehr auf den späteren Stufen, so daß dieser Wechsel der Beziehungen wiederum eines der Symptome ist, in denen sich die allmähliche Lösung der religiösen Gefühle von dem Mythus kundgibt.

In dieser Hinsicht ist nun das Verhältnis der musischen Künste zu den Grundfunktionen des menschlichen Denkens und Fühlens im allgemeinen ein übereinstimmendes. Aber es ist doch in den beiden Richtungen, in denen sich die Bedeutung der Kunst äußert, ein wesentlich verändertes, — ein Unterschied, der mit der fundamental verschiedenen Funktion, die beide Formen der Kunst als seelische Lebensäußerungen besitzen, auf das engste zusammenhängt. Während sich in der bildenden Kunst die Erzeugnisse der Phantasie von Anfang an unmittelbar objektivieren, so daß sie dem Menschen als äußere, von ihm selbst verschiedene Gebilde entgegentreten, sind die musischen Künste ursprünglich reine Selbstdarstellungen des Menschen. Im Lied, im Tanz, in der Musik läßt dieser die Affekte und Triebe und in ihnen die Vorstellungen, die sein Gemüt bewegen, ausströmen. Erst indem die Sprache und auf einer weiteren Stufe die Schrift die Vorstellungen fixiert und mit ihnen die Gemütsbewegungen, die sie begleiten, zu einem von Generation zu Generation vererbten Besitz macht, gewinnen auch die Erzeugnisse dieser Künste einen objektiveren Charakter. Dies setzt aber einen Zustand der Kultur voraus, der bereits mitten in dem Strom geschichtlicher Überlieferung steht. Und auch jetzt bleibt diese objektive Bedeutung eine begrenzte und bedingte. Eine begrenzte, weil diejenige Seite der musischen Kunstschöpfungen, die ihren Quellen am nächsten liegt, nämlich der unmittelbare Ausdruck menschlicher Gemütsbewegungen in Handlungen, Gebärden und Lauten, immer eine augenblickliche Lebensäußerung bleibt, die sich der Tradition entzieht. Eine bedingte, weil die durch Sprache und Schrift vermittelte Überlieferung nicht nur die Anfänge der Entwicklung, sondern auch die Zwischenstufen verwischt, die gewisse uns erhalten gebliebene Reste älterer Kunst verbinden. So bleibt vor allem eine für die Entwicklung der musischen Künste besonders wich-

tige Form, der Tanz, und mit ihm die mimische Darstellung nur höchst unvollkommen erhalten, da eine Beschreibung in Worten und selbst eine bildnerische Wiedergabe die momentane Bewegung nicht festzuhalten vermag, überdies aber an solche Schilderungen meist erst in einer Zeit gedacht wird, in der die ursprünglichen Formen zum Teil erloschen sind. Was von dem Tanz, das gilt im wesentlichen auch von der ihm nahe verwandten Musik, und das gilt für alle die Elemente der an die Sprache gebundenen musischen Künste, die mit der Musik zusammenhängen, wie Rhythmus und Tonbewegung. So schwebt noch heute der Streit über die Tonsysteme der Griechen, über die Vortragsweise der Homerischen Epen und über andere ähnliche Fragen, bei denen die alten Berichterstatter, die solchen Erscheinungen des Moments ihre Aufmerksamkeit zum erstenmal zuwandten, selbst dem Ursprung der Dinge schon allzu fern waren, um als vollkommen zuverlässige Zeugen gelten zu können. Aus der Art, wie bei den heutigen Naturvölkern diese Künste geübt werden, lernen wir endlich zwar mehr oder minder primitive Zustände kennen; es fehlen uns aber in der Regel wieder die Zwischenglieder, die ihre Leistungen mit den ausgebildeten Kunstformen der Kulturvölker verbinden. Zudem besitzen namentlich die Tänze der Naturvölker, ihre mythologischen Dichtungen und Märchen nicht selten Merkmale, die eine lange Tradition verraten, in deren Verlauf wahrscheinlich ein Wandel der Motive eingetreten ist. Als Zeugnisse für die kontinuierliche Entwicklung der schöpferischen Phantasie können es daher die musischen Künste in keiner Weise mit den bildenden aufnehmen, deren Denkmäler in ganz anderer Weise der zerstörenden Macht der Zeit Widerstand leisten. Zu den vergänglichen Äußerungen jener verhalten sich diese namentlich in der frühesten, nur durch die Traditionen der Sitte vermittelten Kultur ungefähr ähnlich wie die in den Versteinerungen erhalten gebliebenen Zeugnisse einer einstigen Lebewelt zu den Schlüssen, die sich aus der Beschaffenheit der heutigen Organismen auf eine solche ziehen lassen.

Auf der andern Seite stehen die musischen Künste zwar womöglich in einer noch direkteren Verbindung als die bildenden mit den eigentümlichen Richtungen der Völkerphantasie, wie sie in Mythus und Religion zum Ausdruck kommen. Aber infolge jener

ihrer Eigenschaft, unmittelbare Selbstdarstellungen des Menschen, seiner Gemütsbewegungen wie Vorstellungen zu sein, führen sie hier so sehr in die einzelnen mythologischen Vorstellungskreise hinein, daß die Entwicklungsgeschichte dieser Künste zu einem guten Teil mit der von Mythus und Religion selber zusammenfällt. So bleibt hier nur eine Frage übrig, die vermöge ihrer allgemeineren psychologischen Bedeutung von solchen speziellen Beziehungen unabhängig ist. Das ist die nach dem Ursprung der musischen Künste. Sie hat wieder eine historische und eine psychologische Seite. Wie in allen Fällen ähnlicher Art, so hat auch hier die Geschichte in dem Sinne den Vorrang, daß jede psychologische Interpretation oder gar Deduktion von vornherein hinfällig ist, wenn sie den sicher nachgewiesenen Tatsachen der Geschichte widerstreitet. Doch leider gehört auch dieses Ursprungsproblem zu denen, die wegen der Unzulänglichkeit der historischen Überlieferungen nicht selten die psychologische Wahrscheinlichkeit allein übriglassen. Dies zeigt sich deutlich darin, daß die historische Behandlung dieser Frage fast durchgehends in Hypothesen oder willkürlichen Konstruktionen besteht. Während aber von den wirklichen Tatsachen der Geschichte ausnahmslos gesagt werden kann, daß sie stets zugleich mit der psychologischen Wahrscheinlichkeit im besten Einklang stehen, läßt sich das von solchen Konstruktionen, die meistens nach irgendeinem logischen Schema entworfen sind, im allgemeinen durchaus nicht behaupten.

So ist es vor allem ein historisch völlig unerweislicher, aber auch psychologisch unhaltbarer Gesichtspunkt, wenn man jenes Ursprungsproblem überhaupt in die Frage faßt, welche unter den musischen Künsten die ursprünglichste gewesen, und in welcher Reihenfolge dann die übrigen aus dieser hervorgegangen seien[1]. Denn wo immer wir den Menschen in einem relativ primitiven Zustande antreffen, da finden wir auch schon Tanz, Gesang, Musik und, meist mit dem Tanze verbunden, mimische Darstellungen, die irgendeine mythologische oder eine wirklich erlebte Handlung wiedergeben. Nicht minder ist bis dahin noch kein Menschenstamm aufgefunden worden, bei dem nicht eine phantastische Märchen- und Fabeldich-

[1]) Vgl. oben S. 89 ff.

tung in Erzählungen, die von Mund zu Munde gehen, vertreten wäre. Es besteht aber auch nicht der geringste psychologische Grund, anzunehmen, unter diesen Formen sei irgendeine älter als die andere, etwa das Lied als Erguß lyrischer Stimmungen, wie schon die Alten zuweilen vermuteten, oder der Tanz, wie seit Herder mit Vorliebe behauptet worden ist[1]). Der Grund dieser Hypothesen ist unschwer zu erkennen. Er ist beidemal weniger ein psychologischer als ein logischer. Dort nimmt man an, daß Lust und Schmerz die Lebensreize seien, die den Menschen zuerst zu ausdrucksvollen Lauten und dann, indem der Gedanke sich zum Laut gesellte, zum lyrischen Erguß seiner Gefühle geführt haben. Hier geht man davon aus, daß das wesentliche Element, dasjenige zugleich, das Poesie und Musik verbinde, der Rhythmus sei: dieser aber finde seinen reinsten und darum ursprünglichsten Ausdruck im Tanze. In beiden Fällen betrachtet man also Faktoren, die sich aus einer abstrakten Analyse der musischen Kunstleistungen ergeben, als die Anfänge dieser Leistungen selbst. Daraus aber, daß die Gefühle von Lust und Schmerz bei allen Selbstdarstellungen des Menschen in künstlerischer Form eine dominierende Rolle spielen, folgt nicht im mindesten, daß diese Gefühle ursprünglich die einzigen Motive ästhetisch wirkungsvollen Ausdrucks gewesen seien. Und ebensowenig ist daraus, daß der Tanz die sinnenfälligste Form der den musischen Künsten gemeinsamen rhythmischen Bewegung ist, auf sein Vorausgehen in der Zeit zu schließen. Psychologisch wahrscheinlich ist vielmehr genau das, was wir bei den Naturvölkern im allgemeinen wirklich vorfinden: die Vereinigung von Tanz, Gesang und Musik. Und in dieser Vereinigung ist hinwiederum der Gesang keineswegs bloß lyrischer Erguß von Gefühlen, sondern er kann in alle möglichen Gattungen späterer Poesie, in die erzählende Romanze wie in die dramatische Wechselrede, hinüberspielen. Hier wie überall im geistigen und

---

[1]) Herder, Adrastea, 3. Stück, Werke von 1809. Zur schönen Literatur Bd. 12, S. 174 ff. Yriö Hirn, Der Ursprung der Kunst, S. 85 ff. Der Theorie eines Ursprungs aller musischen Künste aus dem gesungenen Liede sind unter den neueren Ansichten, wenn auch mit etwas verschiedener Begründung, hauptsächlich wohl die von Darwin und Herbert Spencer zuzurechnen. (Darwin, Abstammung des Menschen, deutsche Ausg. 1871, I, S. 45 ff. II, S. 43 ff. Herbert Spencer, The origin and function of music, in seinen Essays, 1858.)

physischen Leben ist die Differenzierung das Spätere, nicht der Anfang. Gerade bei den musischen Künsten, in denen der psychophysische Vorgang der natürlichen Ausdrucksbewegungen nur auf einer höheren, zur ästhetischen Wirkung erhobenen Stufe wiederkehrt, ist aber diese Verbindung der später sich sondernden Formen des Ausdrucks eine notwendige Wirkung des einheitlichen Zusammenhangs aller psychophysischen Funktionen. Denn je mehr eine Handlung, auch die künstlerische, ein unmittelbarer, noch nicht willkürlich disziplinierter Erguß der Gemütsbewegungen ist, um so mehr ergreift sie den ganzen Menschen. Singen ohne jene Beteiligung des Mienenspiels und der Bewegungen, die in ihrer ungehemmten Äußerung die Form des Tanzes annehmen, das kann ein wohlgeschulter Konzertsänger, aber nicht der Naturmensch; und zu tanzen ohne Begleitung von Gesang und Gebärde, das leistet die Etikette des modernen Ballsaals, aber man braucht nicht zu den Naturvölkern zu gehen, sondern nur die heutigen Volkstänze zu beobachten, wo diese noch in ihrer natürlichen Frische erhalten geblieben sind, um den Zwang verschwinden zu sehen, der in diesem Fall eine nicht einmal vollständige Scheidung hervorgebracht hat, da ja fortan eine fast unentbehrliche Begleiterin des Tanzes die Musik bildet.

Nun existieren freilich nicht alle Formen musischer Künste, die eine spätere Kultur hervorbringt, als deutlich erkennbare Bestandteile in der ursprünglichen Einheit. Das bringt schon der Umstand mit sich, daß die späteren Kunstformen teilweise selbst erst die Produkte jener Differenzierung sind. Solche verhältnismäßig spätgeborene Künste sind vor allem die beiden, die uns heute als die für das geistige Leben der Gemeinschaft bedeutsamsten gelten, weil sie im allgemeinen die höchsten künstlerischen Fähigkeiten fordern und daher mehr als die andern für die künstlerische Blüte eines Zeitalters und das geistige Können und Wollen der Nationen kennzeichnend sind: das Epos und das Drama. Doch wenn auch diese Gattungen der Poesie, ebensowenig wie die aus ihrer einstigen Verbindung mit Poesie und Tanz losgelöste Musik, ursprüngliche Formen der Kunst sind, so liegen doch die Keime zu ihnen überall schon in den primitiveren Äußerungen des künstlerischen Triebes verborgen, die sich teils noch nicht geschieden haben, teils einer früheren Stufe solcher Differenzierung angehören. So hat das Epos seine

Vorläufer teils in der einfachen Mythenerzählung, die in Märchen- und Fabelformen in die frühesten von uns erreichbaren Anfänge hinaufreicht, teils im Liede, das in Begleitung von Musik und Tanz, von Zauberzeremonien oder endlich von Beschäftigungen des täglichen Lebens ebenfalls schon der Urzeit angehört. Das Drama aber bereitet sich vor in der pantomimischen Darstellung mythischer Ereignisse, einer Kunstform, die ihrerseits wieder, wie man wohl annehmen darf, aus einer ihr verwandten Form des primitiven Tanzes, dem »mimischen Tanz«, hervorgegangen ist.

Auf diese Weise führen die musischen Künste, die wir heute auf Grund einer langen Kunstentwicklung unterscheiden, auf eine kleinere Zahl von Grundformen zurück, die im ursprünglichen Zustand in der Regel zugleich so eng verbunden sind, daß sie nur verschiedene Seiten einer zusammenhängenden Kunstbetätigung darstellen. Eine Ausnahme scheint hier von Anfang an nur diejenige Gattung zu bilden, die, eine so wichtige Äußerung der Phantasie sie auch ist, doch zunächst eines Merkmals, das allen andern musischen Künsten gemein ist, der rhythmischen Form, entbehrt: die Mythenerzählung. Sie ist eine Art der Dichtung, die allein innerhalb der uns bekannten relativ primitiven Zustände einigermaßen der späteren Kunstprosa entspricht, weil sie, abgesehen von dem allen Sprachäußerungen eigenen irregulären Rhythmus und Tonfall, nicht nur Rhythmus und Melodie, sondern auch die den entwickelteren Formen der Poesie in der Regel zukommenden Eigenschaften gehobener Stimmung vermissen läßt. Aus diesem Grunde pflegt man jene ursprünglichen Mythenerzählungen überhaupt aus der Betrachtung der primitiven Kunst auszuschließen und ohne weiteres dem Mythus selbst zuzuweisen, dem sie ja ihrem Inhalte nach zugehören. Aber dies trifft zumeist auch für die übrigen musischen Künste zu. Denn der Mimus, dann das Epos und Drama gehören ursprünglich ganz, Lied, Tanz und Musik mindestens zum großen Teil dem mythologischen und religiösen Gebiete an. Ebenso bildet der Umstand, daß die primitive Mythenerzählung teils formloser, teils in ihrer Form schwankender ist, keinen wesentlichen Unterschied. Namentlich ist die fluktuierende Beschaffenheit des Vortrags nach Form wie Inhalt auch den rhythmischen Gattungen der

primitiven Dichtung und der Musik eigen. Hier überall sind der schaffende und der reproduzierende Künstler um so weniger voneinander zu scheiden, auf einer je früheren Stufe wir die Erscheinungen antreffen. Jeder einzelne Sänger, Tänzer und Musiker wiederholt Weisen, die ihm nach Rhythmus und Thema überliefert sind. Aber er bewegt sich doch zugleich relativ frei in den Grenzen dieser Überlieferung, dichtet je nach Bedürfnis hier hinzu und läßt dort hinweg, und nach dem Maße seiner Begabung und seines Einflusses kann er durch solche Um- und Zudichtungen auf die Tradition verändernd zurückwirken. Die Dichtung wird dadurch, ähnlich wie die Sprache selbst, zu einem in fortdauerndem Flusse vorübergehenden und sich wieder erneuernden Erzeugnis einer je nach den besonderen Bedingungen der sozialen Kultur engeren oder weiteren Gemeinschaft. Das ist ein Prozeß, den wir heute noch an manchen unserer Volkslieder verfolgen können, und der, wie wir sehen werden, deutlich erkennbar noch in die Entwicklung von Epos und Drama hineinreicht. Besteht in allem dem zwischen den andern Künsten und der mythologischen Erzählung kein wesentlicher Unterschied als höchstens der, daß hier der Zustand, begünstigt durch die freiere Form des prosaischen Vortrags, ein noch fließenderer ist, so bildet anderseits gerade diese Gattung vereinzelter Erzählungen, die zunächst aus dem verbreiteten Schatz mythologischer Vorstellungen schöpfen, um dann damit auch freie phantastische Erfindungen und wirkliche Erlebnisse zu verweben, ein unentbehrliches Glied in der Entwicklung der musischen Künste, ohne das die späteren Formen erzählender Dichtung, vor allen das Epos, kaum in ihrem Ursprung begreiflich sein würden.

Mit dieser unmittelbaren Beziehung der frühesten, noch relativ formlosen Mythenerzählung zur epischen Dichtung hängt nun aber schließlich noch eine weitere Tatsache zusammen, in der die Differenzierung der musischen Künste selbst schon einigermaßen vorgebildet ist. Sie besteht darin, daß in der ursprünglichen Einheit einzelne Teile enger als andere verbunden sind, so daß sie sich nun auch in dieser Verbindung aus dem Ganzen, das sie enthält, lösen und hinwiederum durch ihre Wechselwirkung neue Kunstformen hervorbringen können. Zuweilen äußert sich ein solch engerer Zusammenhang auch darin, daß die eine der definitiven Formen selbst eine Fortentwicklung der

andern ist, bei der übrigens doch in der Regel wieder entferntere Künste mehr oder minder deutlich erkennbare Rückwirkungen ausüben. Von diesem Gesichtspunkt aus lassen sich wohl am zutreffendsten die sämtlichen Hauptformen musischer Künste, mögen sie nun ursprünglich oder erst durch Verbindung und Wechselwirkung der primären entstanden sein, in vier Hauptgruppen sondern. Die erste umfaßt die verschiedenen Formen des Liedes, die zweite die erzählende Dichtung in ihren einzelnen Gattungen, die dritte Tanz und Musik, die vierte Mimus und Drama. Auch diese Gruppen schließen übrigens Vereinigungen der mannigfaltigsten Art nicht aus, darunter namentlich solche, die auf ein Zusammenwirken aller Künste ausgehen, in diesem Sinne also auf einer höheren Stufe die ursprüngliche Einheit wiederherzustellen suchen, wie das zahlreiche Erscheinungen in der Kunst aller Zeiten bis herab auf die moderne Oper und ihre Reform durch Richard Wagners großes Musikdrama bekunden.

2. Das Lied.

a. Ursprung und früheste Enwicklung des Liedes.

Der Begriff des Liedes ist bekanntlich ebensowenig ein eindeutiger, wie das Lied selbst von andern Formen der Dichtung, namentlich der epischen, durch fest bestimmte Merkmale geschieden werden kann. Im Interesse einer einigermaßen ausreichenden Begrenzung liegt es daher, den Begriff ausschließlich in der engeren Bedeutung zu nehmen, die auch im Sprachgebrauch die vorherrschende ist. Nach ihr können wir aber als »Lied« jeden in sich geschlossenen sprachlichen Ausdruck gehobener Stimmungen und Gefühle in rhythmisch-melodischer Form bezeichnen. Diese Definition ist, so schwankend die in ihr angegebenen Merkmale sein mögen, jedenfalls diejenige, die sich für eine Betrachtung des Ursprungs und der ersten Entwicklung dieser Formen der Dichtung empfiehlt. Denn das Lied in dieser Bedeutung des Wortes ist jedenfalls die einfachste Form rhythmisch geregelter Poesie, und da das Einfache in der Entwicklung das Frühere zu sein pflegt, so würden wir von vornherein in dem Lied eine der frühesten Äußerungen musischer

Kunst vermuten dürfen, auch wenn das nicht die Zeugnisse der Völkerkunde allerorten bestätigten. In der Tat ist es wohl die einzige Art der eigentlichen Poesie, die ein allen Völkern, Zeiten und Kulturstufen gemeinsamer Besitz ist. Dabei ist es dann, sobald es in Gemeinschaft gesungen wird, stets verbunden mit Tanz und Musik oder mindestens mit einer dieser begleitenden Künste.

Der charakteristische Unterschied des Liedes von andern Formen der Dichtung liegt nun darin, daß Gefühle und Affekte die in ihm vorherrschenden Motive sind. Als deren Träger erscheinen zwar nicht selten erzählte Handlungen, ohne aber dabei jemals mehr zu sein als der erlebte oder in der Phantasie geschaute Hintergrund, von dem sich der Gefühlsausdruck abhebt, im Gegensatze zu der erzählenden, der mimischen und dramatischen Dichtung, wo umgekehrt die Handlung den Hauptinhalt ausmacht, zu dem nun die Stimmung ihrerseits bloß einen unbestimmteren Hintergrund bildet. Von der Musik, die jene Eigenschaft, Gefühlsausdruck zu sein, mit dem Liede gemein hat, scheidet dieses hinwiederum der sprachliche Inhalt, der freilich gerade in den Anfängen der Kunst ein sehr dürftiger sein kann und sich gelegentlich ganz auf die reinen Gefühlslaute der Sprache, die Interjektionen, zurückzieht, so daß nun dieser sprachliche Inhalt eigentlich zu einem bloßen Begleiter des musikalischen Ausdrucks durch die menschliche Stimme geworden ist. Gerade an diesem Grenzfall, der durch alle möglichen Zwischenstufen, wo die Worte mit Interjektionen wechseln, in das ganz aus Worten und Sätzen bestehende Lied übergeht, zeigt sich deutlich, daß der Gefühlsausdruck die wesentliche Eigenschaft des Liedes ist; und sichtlich ist daher die allgemein menschliche Bedeutung eines solchen Ausdrucks zugleich der Grund, daß das Lied eine ebenso primitive wie in ihren allgemeinsten Zwecken unverändert bleibende Gattung der Poesie bildet. Auch die immerwährenden Wiederholungen, manchmal nur eines einzelnen, völlig gedankenarmen Satzes, bald von einem Sänger allein, bald durch einen den vorgesungenen Satz nachsingenden Chor, sind für diese einseitige Gefühlsäußerung bezeichnend. So wenn in einem von Ehrenreich aufgezeichneten Tanzgesang der Botokuden ein junges Weib singt:

Ich ich will nicht stehlen,

und der Chor fortwährend wiederholt:

Junges Weib nicht stehlen[1]),

oder, auf einer etwas höheren Stufe, wenn bei einem zu Ehren Stanleys gegebenen Abschiedstanz der Unyanyembe der Chorführer, offenbar improvisiert, einen der Gelegenheit angepaßten Satz sang, und dann der Chor den Refrain mit einigen Interjektionen wiederholte, z. B.:

Chorführer: oh, oh! Der weiße Mann geht nach Hause,
Chor: oh, oh, oh! Er geht nach Hause,
er geht nach Hause, oh, oh!
Chorführer: in das glückliche Eiland, wo es Perlen
gibt in Menge, oh, oh, oh!
Chor: oh, oh, oh! wo es Perlen gibt in Menge,
oh, oh! usw.[2])

Als früheste rhythmische Form der Rede schließt sich das Lied auf das engste an die natürlichen Ausdrucksbewegungen an, die ja ebenfalls zunächst Gefühle und Stimmungen und dann erst im Anschluß an diese zugleich Vorstellungen und ihre Verbindungen nach außen kundgeben. Auch die obigen Beispiele sind Tanzlieder. Gerade bei den primitiven Völkern begleitet so das Lied alle Lebensereignisse, wichtigere wie unbedeutende, gemeinsam erlebte wie individuelle. Bald ist es sichtlich Eingebung des Augenblicks, rasch verfliegend mit dem äußeren Anlaß, der es hervorrief. Bald hat es eine festere Gestalt gewonnen und wird von Generation zu Generation oder von Stamm zu Stamm weitergetragen, bis seine ursprüngliche Bedeutung und manchmal selbst der Sinn seiner Worte vergessen wird. Natürlich ist die erste Form, das Augenblickslied, meist individuellen Ursprungs. Das stabiler gewordene, mit Brauch und Sitte verwachsene ist dagegen, wie die Sitte selbst, ein Besitz der Gemeinschaft. Auch ist es schwerlich jemals von einem einzelnen allein geschaffen worden, sondern es ist in dem Sinne Gemeinschaftsdichtung, als in ihm teils verschiedene, die gleichen Motive behandelnde Lieder einzelner zusammengeflossen sind, teils aber auch das Überkommene hier und dort bei der Wiederholung

[1]) Ehrenreich, Zeitschr. für Ethnologie, Bd. 19, 1887, S. 61.
[2]) Stanley, Wie ich Livingstone fand. 1885, Bd. 2, S. 240.

verändert oder ergänzt wurde [1]). Jedes beliebige individuelle Erlebnis oder auch jede ohne ein solches eintretende geeignete Stimmung kann natürlich eines jener Augenblickslieder herauslocken, deren Schöpfer der einzelne ist, wenn er nicht auch hier bereits gehörte oder allgemeiner verbreitete Motive wiederholt. Das Gemeinschaftslied dagegen ist auf bestimmte Gelegenheiten, seien es nun Zauberzeremonien, Kultgebräuche oder gemeinsame Arbeiten und Spiele, beschränkt. Wenn dabei im allgemeinen auch hier eine gehobene Stimmung, durch einen äußeren Anlaß angeregt oder spontan entstanden, als die Bedingung anzusehen ist, die den rhythmisch-melodischen Erguß auslösen muß, so können übrigens Grad und Art einer solchen Gemütserregung sehr verschieden sein. Diese kann, wie etwa bei den die Kriegstänze der Indianer und anderer Naturvölker begleitenden Liedern, in einer hoch gesteigerten Leidenschaft, oder sie kann, wie bei den verschiedenen Arbeitsliedern, in der Ermunterung zur Arbeit selbst, oder endlich, wie ohne Zweifel bei manchen Augenblicksliedern, in einer momentanen Anwandlung der Freude, des Spottes u. dgl. bestehen. In allen diesen Fällen finden Art und Grad der Erregung in dem Rhythmus und der melodischen Tonfolge ihren Ausdruck. Unter beiden ist übrigens der Rhythmus infolge seiner näheren Beziehung zur Gemütsbewegung wieder der treuere Ausdruck der Stimmung, wie denn überhaupt in der primitiven Liederkunst, gerade so wie in der primitiven Musik, das rhythmische Moment weit mehr ausgebildet ist als das melodische.

Darum bezeichnet es überall schon einen großen Fortschritt in der Äußerung der poetischen Stimmung, wenn das Lied von der

---

[1]) Ich entnehme den Ausdruck »Gemeinschaftsdichtung« dem interessanten Vortrage von O. Immisch (Die innere Entwicklung des griechischen Epos, 1904, S. 2), in welchem mit Recht hervorgehoben wird, daß der übliche Ausdruck »Volkspoesie« für die in Rede stehenden Erscheinungen psychologisch ebenso unzutreffend ist wie die entgegengesetzte Meinung, daß das Volkslied nichts anderes als die Dichtung eines einzelnen sei, die in den Besitz des Volkes übergegangen. In Wahrheit sind es viele einzelne, die an der Entstehung einer solchen Gemeinschaftsdichtung beteiligt sind. Aber diese Gemeinschaft bleibt doch der Gesamtheit der Volksgenossen gegenüber eine beschränkte, wenn auch unbestimmte Anzahl einzelner, seien es nun berufsmäßige Sänger oder, wie in primitiven Zuständen, Beliebige aus der Menge, die sich an dem Sange beteiligen, ohne daß in Anbetracht des fluktuierenden Zustandes, in dem sich solche Gemeinschaftsschöpfungen befinden, irgendeinem einzelnen eine bestimmte Urheberschaft zugeschrieben werden könnte.

Begleitung lebhafterer rhythmischer Bewegungen sich löst; und es ist dieser Übergang des primitiven Tanzliedes zur bloß gesungenen oder höchstens von musikalischer Begleitung getragenen Lyrik stets zugleich mit einer Vertiefung und Bereicherung der im Lied ausgedrückten Stimmungen verbunden. Als eine Probe dieser höheren Stufe, die übrigens immer noch den Eigenschaften primitiver Lyrik nicht ganz entwachsen ist, mag hier der Anfang eines polynesischen Liedes aus Tonga in der von W. von Humboldt mitgeteilten Übersetzung stehen. Den Reiz der polynesischen Laute vermag freilich keine Übersetzung wiederzugeben[1]):

Wir saßen plaudernd über Wawaü Tua Liku,
da sprachen zu uns die Weiber:
Laßt uns wandern nach Liku, den Untergang
der Sonne zu schauen; laßt uns auf das Zwitschern
der Vögel horchen und die Klage der Turteltaube.
Wir wollen Blumenkränze pflücken am Abhange bei Matato.
Wir wollen bleiben und verteilen die uns
von Liku One gebrachten Lebensmittel.
Wir wollen baden im Meer, dann uns baden
im süßen Wasser Waü Akas,
salben mit wohlriechendem Öl; wir wollen
Kränze flechten und die Blumen winden,
die wir pflückten von Matato.
Stehend unbeweglich am Abhange bei Ana Manu,
starren wir atemlos hinunter in die Ferne des
Meers in der Tiefe.
Wie unser Gemüt sinnet, rauschet von den hohen Toabäumen
in den Ebenen des Inlands der mächtige Wind zu uns her, usw.

Gewiß ist dieses Lied weit stimmungs- und gedankenreicher als die oben mitgeteilten Proben primitiver Poesie. Aber darin erinnert es doch immer an diese, daß es durchaus der künstlerischen Einheit ermangelt. In derselben monotonen Weise wie in den obigen sechs Versen geht es weiter. Ein Bild reiht sich an das andere, ohne inneren Zusammenhang, und es erscheint zufällig, wenn das Gedicht irgendwo ein Ende nimmt.

[1]) Humboldt, Kawisprache, III, S. 457. (Vgl. ebenda S. 458 f. den polynesischen Text.)

b. Ursprüngliche Formen des Liedes.

Gemäß ihrer nahen Beziehung zur Gemütsbewegung erstrecken sich die Liederdichtungen der Naturvölker über alle Lebensgebiete. Eine Priorität irgendeines unter ihnen läßt sich nicht nachweisen und ist auch angesichts der Ursprünglichkeit aller jener Gemütserregungen, die sich in den verschiedenen Gattungen der Lieder äußern, kaum wahrscheinlich. Zwar hat auch hier ohne Zweifel in vielen Fällen, namentlich bei den Formen der Gemeinschaftsdichtung, ein mannigfaltiger Wandel stattgefunden. Aber der Übergang scheint dabei doch durchweg in dem Sinne erfolgt zu sein, daß er nicht eine völlig neue Form erzeugte, sondern nur dem ursprünglichen Motiv ein anderes substituierte, das an sich nicht neu, sondern in bereits vorhandenen Liedern vertreten war. Dies hängt eben damit zusammen, daß das menschliche Gemüt von Anfang an oder mindestens, soweit wir den Menschen zurückverfolgen können, nicht bloß für eine, sondern für mannigfache Arten der Gefühle Raum hat. Freilich bringen hier Kulturbedingungen und Rassenanlagen sicherlich nicht unerhebliche Unterschiede mit sich. So fällt es bei Durchmusterung von Liedern der Naturvölker sofort in die Augen, daß die Motive, die in der Lyrik aller Kulturvölker die erste Rolle spielen, die Liebe und das Naturgefühl, in der Poesie jener mit verschwindenden Ausnahmen ganz fehlen[1]). Anderseits spielen natürlich liedartige Zaubersprüche, Zauberlieder, zum Teil auch Tanz- und Kriegslieder, die in den Gesängen der Wilden einen breiten Raum einnehmen, auf den höheren Kulturstufen nur noch eine geringe Rolle. Nichtsdestoweniger gibt es, wenn wir hier von der ohne Zweifel sehr mannigfaltigen, aber

---

[1]) Daß in diesem Zurücktreten des Liebesliedes in der Poesie der Naturvölker eine starke empirische Gegeninstanz liegt gegen die Darwinsche Hypothese von der Entstehung des menschlichen Gesanges aus der Liebeswerbung, hat schon K. Groos bemerkt (Hessische Blätter für Volkskunde, III, 3. u. 4. Heft). Verhältnismäßig am reichsten an solchen sind, abgesehen von manchen überhaupt schon eine höhere Kultur repräsentierenden Negervölkern, nach den von F. Boas gesammelten Zeugnissen die Eskimos (Ethnol. Report, Washington, VI, 1888, p. 653 ff.). Auch ein Ausdruck tiefempfundener Naturstimmung findet sich unter ihnen, eine seltene Perle in der Poesie der Naturvölker. Vgl. die deutschen Übertragungen einiger dieser Eskimolieder bei E. Grosse, Anfänge der Kunst, S. 230 ff.

schwer festzuhaltenden individuellen »Augenblickspoesie« absehen, zwei Arten der Gemeinschaftsdichtung in Liedform, die allem Anscheine nach zu allen Zeiten und bei allen Völkern wiederkehren, und die in dem Wandel ihrer Eigenschaften selbst ein treues Bild des Wandels der Kultur bieten: das Kultlied und das Arbeitslied. Der Umstand, daß bei den meisten primitiven Völkern diese beiden Liedformen nebeneinander existieren, macht es durchaus wahrscheinlich, daß sie gleich ursprünglich, und daß also auch hier frühe und späte Kultur immer noch durch übereinstimmende Züge verbunden sind, insofern es schwerlich eine Zeit gegeben hat, zu der nicht gerade im Liede religiöse oder, wie wir für die Anfangsstadien besser sagen, mythologische und profane Motive nebeneinander wirksam waren. Daneben vollzieht sich aber zugleich vielfach ein Wandel dieser Motive nicht bloß innerhalb einer und derselben Klasse, indem z. B. ein primitives Zauberlied in einen religiösen Hymnus übergeht, oder ein Arbeitslied von einer Art der Arbeit auf eine andere übertragen wird, sondern auch in dem Sinne, daß ein Liedmotiv aus der einen Klasse in die andere übergeht. In der weit überwiegenden Zahl der Fälle scheint dieser Übergang in der Richtung der religiösen zur profanen Poesie stattzufinden. Doch ist nach Analogie der Entstehung mancher religiöser Gesänge in moderner Zeit auch der entgegengesetzte Vorgang wohl nicht ausgeschlossen, wenngleich auf primitiven Stufen schwerlich nachzuweisen[1]). Als die nächste Bedingung des Überganges aus dem einen in das andere Gebiet werden wir wohl in der Regel jene Verwandtschaft der Stimmung ansehen können, wie wir sie meist noch heute beobachten, wenn irgendwo in der Kunstpoesie derartige

[1]) Bekanntlich hat der neuere evangelische Kirchengesang seine Melodien vielfach dem Volksliede entlehnt, ein Übergang, der wegen des langsameren Tempos des alten Volksliedes dereinst leichter nnd unmittelbarer möglich war, als er es heute sein würde. In einigen Fällen scheint aber auch der Text den Wandel aus der profanen in die religiöse Form mitgemacht zu haben. So bei dem Übergang von »Wie schön leuchten die Äugelein der Schönen und der Zarten mein« in »Wie schön leucht't mir der Morgenstern«, oder von »Innsbruck, ich muß dich lassen« in »O Welt, ich muß dich lassen« u. a. Übrigens ist es nicht unwahrscheinlich, daß schon die alte ambrosianische und gregorianische Kirchenmusik teilweise aus dem Volksgesang ihre Melodien geschöpft hat. Das Gegenstück dazu bildeten dann die bekannten Profanierungen und Parodierungen der Meßliturgie in der mittelalterlichen Mönchsdichtung.

Übertragungen vorkommen. Weitere psychische Bedingungen, die wenigstens innerhalb ursprünglicherer Zustände die vorwiegende Richtung vom Religiösen nach dem Profanen begünstigen, werden aber einerseits in der Abschwächung, die die Gefühlsäußerungen überhaupt infolge ihrer Wiederholung erfahren, anderseits in dem Wandel der mythologischen und religiösen Motive selbst liegen. Beide Bedingungen bringen es mit sich, daß diese wie andere Formen gemeinschaftlicher Kunstübung und gemeinschaftlichen Brauches lange noch fortbestehen können, wenn ihre einstigen Quellen versiegt sind. In diesem Falle wirkt aber sehr wahrscheinlich bei dem Übergange noch jene Augenblicksdichtung mit, die, ein freies Erzeugnis des einzelnen, um so mehr zur Gemeinschaftsdichtung zu werden strebt, je mehr die Stimmung, der sie Ausdruck gibt, verwandten Gefühlen bei andern begegnet. Hier bieten dann die religiösen Formen der Gemeinschaftsdichtung gleichsam die Krystallisationszentren, an die solche profane Liedmotive von allen Seiten anschießen; und in der Regel sind damit zugleich entsprechende Wandlungen der andern das Lied begleitenden musischen Kunstäußerungen, namentlich des Tanzes, verbunden [1]).

---

[1]) Englische und deutsche Übersetzungen, die mehr oder minder treu den Inhalt der an sich freilich wegen der großen Unterschiede der an die sprachliche Form gebundenen Gefühlswerte eigentlich unübersetzbaren Liederdichtung der Naturvölker wiedergeben, finden sich über die ganze ethnologische Literatur zerstreut. Für Australien vgl. Eyre, Discoveries in Central-Australia, II, p. 275 ff. Howitt, Native Tribes of South-East Australia, p. 275 ff. Für Amerika: James Mooney, Rep. of Ethnol. Bureau, Washington, VII, p. 374 ff. (Tscherokesen). Matthews, ebenda V, p. 418 ff. (Nawajo). M. C. Stevenson, ebenda XI, p. 123 ff. (Sia). J. O. Dorsey, ebenda p. 374 (Sioux). Weitere Übersetzungen von Liedern der verschiedensten Stämme finden sich bei Waitz-Gerland, Anthropologie der Naturvölker, II, S. 237 III, S. 237, V, S. 85; eine gute Übersicht über das ganze Gebiet bei E. Grosse, Anfänge der Kunst, S. 225 ff. Eine musterhafte Sammlung der Arbeitslieder, mit eingehenden Angaben über Rhythmus und Melodie, die in andern Mitteilungen leider häufig fehlen, gibt K. Bücher in seinem Werk: Arbeit und Rhythmus, 3. Aufl. 1902. Eine ähnliche monographische Bearbeitung anderer Gattungen des Liedes, namentlich aber der ersten der obengenannten Hauptform der Gemeinschaftsdichtung, des Kultliedes, wäre dringend zu wünschen, dürfte aber freilich auch wegen des weit eingreifenderen Bedeutungswandels große Schwierigkeiten bieten.

c. Kultlieder und ihre Umwandlungen.

Fassen wir die Lieder, die irgendwie eine mythologische oder religiöse Bedeutung besitzen, unter dem Namen der Kultlieder zusammen, so kann als deren primäre Form, aus der die andern durch einen allmählichen Motivwandel hervorgegangen sind, aller Wahrscheinlichkeit nach das Zauberlied gelten. Ursprünglich ist es stets mit andern Zauberzeremonien und mit dem natürlichen pantomimischen Ausdruck derselben, dem Zaubertanze, verbunden. Erst seine rudimentär gewordene Abart, der Zauberspruch, der übrigens in seiner gekürzten Form immer noch die rhythmische und mehr oder minder singende Vortragsweise zu bewahren pflegt, entbehrt solcher Begleitungen, oder sie sind bei ihm auf einzelne konventionelle Gesten reduziert. Da Zauberlied und Zauberspruch untrennbare Bestandteile des Zauberglaubens bilden, so werden wir auf den Inhalt dieser, ebenso wie auf den der andern Formen des Kultliedes, die wahrscheinlich sämtlich aus jenen hervorgegangen sind, und auf den Motivwandel, der dabei stattgefunden hat, erst später näher eingehen können. Hier haben uns hauptsächlich die Merkmale zu beschäftigen, die das Kultlied in seinen verschiedenen Entwicklungsformen vor andern Gattungen des Liedes auszeichnen.

Das Zauberlied und namentlich der Zauberspruch besitzt hier zuweilen als ein besonders hervorstechendes Merkmal das der teilweisen oder völligen Unverständlichkeit. Diese kann wohl zuweilen eine halb oder ganz beabsichtigte sein, die den geheimnisvollen Charakter der Zauberhandlung andeuten soll. Das wird man bei den von Zauberpriestern gebrauchten Beschwörungsformeln nicht selten annehmen dürfen. Ein anderer, der natürlichen Entwicklung der Zaubervorstellungen näherliegender Grund liegt aber jedenfalls darin, daß die beim Zauber verwendeten Lieder und liedartigen Spruchformeln wegen der Macht, die man an sie gebunden glaubt, vor allen andern von Generation zu Generation und von Stamm zu Stamm unverändert sich fortpflanzen, da man auch durch die kleinste Änderung ihre Kraft zu vernichten meint[1]). So kann es infolge der starken Wandlungen, denen besonders die Sprachen der

---

[1]) Vgl. Mooney a. a. O. p. 343 ff. Dorsey a. a. O. p. 385.

Naturvölker bei dem Mangel einer schriftlichen Überlieferung ausgesetzt sind, leicht kommen, daß solche aus bestimmten Gründen im Gedächtnis bewahrte Formen, denen einst ein gewisser Sinn innewohnte, später unverständlich werden. Dieser Erhaltung wird dann aber wohl immer auch das Motiv des geheimnisvollen Grauens zu Hilfe kommen, das bei dem primitiven Menschen alles ihm Unverständliche und vor allem auch unverständliche Worte begleitet. Darum ist es nicht unwahrscheinlich, daß sich dieses mystische Motiv und die absichtliche Anwendung, die es schließlich findet, aus dem vorangegangenen der treuen Bewahrung zauberkräftiger Sprüche allmählich entwickelt und unter dem Einfluß des bei allen primitiven Völkern verbreiteten Zauberpriestertums verselbständigt hat. Übrigens gehören diese Erscheinungen zu denen, bei welchen sich vermöge der dauernden Macht der Motive, die auch den Zauberglauben nie aussterben lassen, uralte Vergangenheit und Gegenwart die Hände reichen. Der Kultus bedient sich überall, in der Religion der Veden und des Zendavesta so gut wie in der griechischen und römischen Kirche, bei der Liturgie und dem religiösen Hymnus mit Vorliebe einer untergegangenen, dem Gläubigen unverständlich gewordenen Sprache, und diese übt auf das Gemüt des Gläubigen durch das Geheimnisvolle und Fremdartige, das sie umgibt, eine den Motiven des Zauberglaubens in ihrem innersten Wesen immer noch verwandte Wirkung aus[1]). Das Gefühlsmotiv ist hier, wie in so vielen andern ähnlichen Fällen, erhalten geblieben, indes die begleitenden intellektuellen Beweggründe hinfällig geworden oder mindestens abgeschwächt sind.

Ein zweites, nicht minder charakteristisches Merkmal des Kultliedes, das ihm von der Zeit der Zauberbeschwörung an bis zu dem späteren religiösen Hymnus erhalten bleibt, ist die Wiederholung stehender Redeformeln, die bald in der dem Lied auch sonst eigenen rhythmischen Wiederholung des Versschlusses, bald aber auch am Anfang der Sätze oder sonst in beliebiger Verteilung sich

[1]) Ein interessantes Beispiel bildet hier das alte an die Lares und Mars gerichtete Kultlied der Brüderschaft der Arvalen in Rom, welches zu einem altertümlichen Tanze gesungen wurde, und dessen archaische Sprachformen wohl längst unverständlich geworden waren. (F. Bücheler, Carmina latina epigraphica, 1895, Nr. 1. Dazu Wissowa, Religion und Kultus der Römer, S. 487.)

einstellt. Teils sind es die Namen der Götter oder Dämonen, teils die in das Lied eingestreuten Beschwörungen, teils endlich die Bitten um Regen oder Gewitter, um günstiges Wachstum, um Glück im Krieg usw., die in dieser Weise immer und immer wiederkehren. Die Entwicklung vom Zauber zur Beschwörung, von der Beschwörung zur Bitte läßt sich hier von Stufe zu Stufe verfolgen, wenn auch freilich die Grenzen nicht immer scharf zu ziehen sind. Beim Zauber will der Mensch selber die Natur bezwingen; bei der Beschwörung sucht er den Willen dämonischer Mächte sich dienstbar zu machen; bei der Bitte strebt er, diesen Willen sich günstig zu stimmen. Darum gehen Zauber und Beschwörung in ihren Motiven wie in ihren Äußerungen meist unterschiedslos ineinander. Erst das Bittgebet sondert sich allmählich deutlicher als die höhere religiöse Entwicklungsform, aber auch zugleich als eine Abschwächung der andern, mit der sich nun besonders leicht die bei keiner dieser Formen fehlende Erscheinung verbindet, daß die anfänglich zur Verstärkung der Wirkung gebrauchten Steigerungen des Ausdrucks in formelhafte und gedächtnismäßige Wiederholungen übergehen.

Die folgenden Beschwörungslieder, von M. C. Stevenson bei Puebloindianern Neumexikos aufgezeichnet, bieten ein Beispiel, bei dem wahrscheinlich alle diese Bedingungen zusammenwirken. Es handelt sich um einen Regenzauber. Die Beschwörungen begleiten also einen Zaubertanz, bei dem Masken verwendet werden, die selbst zum Teil Wolken darstellen. Sie richten sich teils an die Wolken direkt, teils an die Priester; andere sind Aufforderungen an die Kultgenossen der Schlangengesellschaft, die aus allen Himmelsgegenden, deren die Indianer sechs unterscheiden, zur Teilnahme an der Beschwörung herbeigerufen werden.

1.

All ihr flatternden Wolken,
all ihr Wolken liebet die Felder,
all ihr Blitze, Donner, Regenbogen und Wolkenvölker,
kommt und wirket für uns!

2.

Priester der Tanne des Nordens, sende all dein Volk, zu wirken für uns,
Priester der Pinie des Westens, sende all dein Volk, zu wirken für uns,
Priester der Eiche des Südens, sende all dein Volk, zu wirken für uns,

Priester der Espe des Ostens, sende all dein Volk, zu wirken für uns,
Priester der Zeder des Zenits, sende all dein Volk, zu wirken für uns,
Priester der Eiche des Nadirs, sende all dein Volk, zu wirken für uns!

3.

Schlangengesellschaft des Nordens, Schlangengesellschaft des Westens,
Schlangengesellschaft des Südens, Schlangengesellschaft des Ostens,
Schlangengesellschaft des Zenits, Schlangengesellschaft des Nadirs,
kommt her und wirket für uns![1])

So poesielos uns in ihrer ermüdenden Einförmigkeit diese Gebete erscheinen mögen, so bieten sie doch gerade darum die obenerwähnten Eigenschaften des Kultliedes besonders ausgeprägt dar, Eigenschaften, die auch noch in poetisch veredelter Form in den Hymnen des Rig-Veda, in den Psalmen und schließlich in der religiösen Dichtung aller Zeiten wiederkehren; und je dringender in diesen Fällen der Wunsch nach Erhörung wird, um so mehr pflegt das Lied auch im Ausdruck an jene primitiven Formen der Beschwörung zu erinnern.

Indem sich nun aber auf der andern Seite hier, wie überall, die Gefühlsäußerungen durch die Wiederholung abschwächen, kann gerade bei dem Kultlied leicht ein Wandel der Motive eintreten. Durch einen solchen entstehen, wie man vermuten darf, viele jener mannigfaltigen Liedformen, die wir unter dem Gesamtnamen der Tanzlieder zusammenfassen können. Da der Kriegstanz, der Jagdtanz und andere Festtänze, wie wir unten sehen werden, überall wahrscheinlich auf den Zaubertanz zurückgehen, so ist in der Tat wohl anzunehmen, daß auch für die diese Tänze begleitenden Gesänge das gleiche zutrifft. Gleichwohl macht sich gerade bei dem Tanzlied der allmählich eintretende Motivwandel mit besonderer Stärke geltend. Indem der Tanz als solcher Gefühle der Freude, der leidenschaftlichen Erregung, der Kriegs- oder Jagdlust erweckt, können sich mit ihm auch neue Liedweisen verbinden, die selbst keineswegs aus den alten Zauberformeln entstanden zu sein brauchen. So ist hier in vielen Fällen das einzelne Lied selbst ohne Zweifel eine direkt aus dem neuen Motiv entsprungene Neubildung, und nur das ganze aus Gesang, Tanz und lärmender musikalischer

[1]) M. C. Stevenson, The Sia, Ethnol. Report XI, 1894, p. 123. Andere Gebete und Zauberformeln von den Sioux vgl. bei J. O. Dorsey, ebenda p. 374 ff.

Begleitung bestehende Spiel bleibt eine profan gewordene und in manchen Fällen bloß noch dem Genuß dienende Umwandlungsform der einstigen Kulttänze und Kultlieder. Indem dann aber die Stimmung, die in dem Liede ausströmt, in ihrer ursprünglichen, zu ekstatischen Ausdrucksbewegungen hinreißenden Stärke nachläßt und eine elegische Richtung nimmt, kann schließlich auch der Tanz und zuletzt selbst die musikalische Begleitung des Gesanges hinwegfallen. Auf diese Weise können sich dann auf einer Stufe, die freilich schon auf der Schwelle zur Kultur steht, Lieder entwickeln, die bereits der reinen Lyrik zugerechnet werden können. Das oben (S. 311) mitgeteilte Lied von Tonga bezeichnet wahrscheinlich eine solche Übergangsbildung.

d. Lieder profanen Ursprungs: Arbeitsgesänge.

So verbreitet nun aber auch diese Umwandlungen sein mögen, und so sehr wir sie namentlich überall da mit Wahrscheinlichkeit voraussetzen können, wo große, die ganze Volks- oder Stammesgemeinschaft berührende Aktionen, wie Krieg, Jagdzüge, Saat und Ernte, die Männerweihe, durch Gesang und Tanz eingeleitet werden, so würde es doch eine unberechtigte Verallgemeinerung sein, wollte man überhaupt diesen Ursprung des Liedes als den einzigen ansehen. Dem widersprechen schon jene zahlreichen individuellen Augenblickslieder, die wir gerade bei den Naturvölkern weitverbreitet vorfinden. Indem sie den mannigfaltigsten Gefühlen und Stimmungen Ausdruck geben, bilden sie die Ausgangspunkte für die Entwicklung des Volksliedes, das durch alle Kulturstufen hindurch die Eigenschaft bewahrt, das weltliche Leben mit seinen Freuden und Schmerzen in allen Formen und Färbungen zu spiegeln. Diesen Übergang des aus einer momentanen Stimmung heraus entstehenden Augenblicksliedes in eine Gemeinschaftsdichtung zeigt aber besonders klar eine der ursprünglichsten Gattungen von Volksliedern, bei der jener Wandel durch die Entstehungsmotive des Liedes selbst nahegelegt wird: die Arbeitslieder. Sie bilden, wie K. Bücher gezeigt hat, eine der verbreitetsten Formen volksmäßiger Liederdichtung, die, alle Stufen der Kultur und alle Formen mechanischer Arbeit begleitend, zugleich den Übergang des Einzelliedes in den gemeinsamen Gesang an zahlreichen Beispielen

veranschaulichen. Begleitet schon bei der isolierten Tätigkeit des einzelnen das Lied, dem durch die Natur der Leistung geforderten regelmäßigen Bewegungsmodus im Rhythmus sich anpassend, die Arbeit als eine erleichternde Mitbewegung, so steigert sich diese fördernde Wirkung beträchtlich, wo viele sich zu gemeinsamer Arbeit verbinden, vollends wenn dabei eine Übereinstimmung oder ein regelmäßiger Wechsel der Bewegungen gefordert ist. Ein Beispiel, das der Sammlung Büchers entlehnt ist, mag dies veranschaulichen. Es gibt die Anfangsverse eines dort ausführlich mitgeteilten neuseeländischen Ruderliedes:

Nun ziehet!
Nun drücket!
Nun haltet Takt!
Nun taucht ein!
Nun haltet an!
Nun seid fest! usw.[1])

Daneben halte man als ein Beispiel einsamen Arbeitsgesanges das aus dem griechischen Altertum überlieferte Lied, beim Gebrauch der Handmühle zu singen:

Mahle, Mühle, mahle!
Denn auch Pittakos mahlte,
Des großen Mytilene Beherrscher[2]).

Man hört förmlich bei dem ersten dieser Lieder das taktfeste Zusammenstimmen der Ruder, indes das zweite im ersten Vers unnachahmlich die gleichförmige Bewegung der Mühle wiedergibt, dabei es aber dem Belieben des Mahlenden überläßt, in welchem Tempo er drehen will. Das Beste freilich muß in allen diesen Fällen der Rhythmus des gesungenen Liedes hinzutun, den der Text der Worte nur erraten lassen kann.

Abgesehen von der technischen und ethischen Rückwirkung, die so das rhythmisch den Bewegungen sich anschmiegende Lied ausübt, teilt es weiterhin seinen eigenen ästhetischen Reiz der Arbeit selbst mit, die an und für sich schon in dem Rhythmus der Bewegungen einen ästhetischen Faktor enthielt. An den von Bücher

---

[1]) Bücher, a. a. O. S. 206. (B. teilt zugleich den neuseeländischen Originaltext mit.)

[2]) Bücher a. a. O. S. 58. *῎Αλει, μύλα, ἄλει. καὶ γὰρ Πιτταχος ἄλει, μεγάλας Μυτιλάνας βασιλεύων* (Plutarch).

gesammelten Beispielen der Lieder beim Mahlen des Getreides mit der Handmühle, den Spinner-, Weber-, Schiffer-, Drescher-, mannigfaltigen Handwerksliedern usw. läßt sich der Einfluß, den der natürliche Rhythmus der Bewegungen auf den Rhythmus des begleitenden Gesanges, und den wiederum dieser in Verbindung mit dem Gegenstand der Arbeit auf den Inhalt des Liedes ausübt, deutlich verfolgen. Ebenso tritt in diesen Beispielen die Nötigung zu einer strengeren Rhythmik beim Übergang vom Einzelgesang zum gemeinsamen Lied klar hervor. Liegt hierin auf der einen Seite ein gewaltiges Mittel zur Disziplinierung der gesellschaftlichen Arbeit, so entspringt daraus auf der andern ein wirksames Motiv für die Ausbildung und Befestigung einer Gemeinschaftsdichtung. Außerdem liegen hier in den überall wiederkehrenden gleichen Formen der Arbeit die Gründe einer weitreichenden Übereinstimmung der rhythmischen Formen nicht nur, sondern bis zu einem gewissen Grade sogar des Inhaltes der Gesänge. Ob ein Schifferlied in Neuseeland oder in Japan, im alten Ägypten oder im modernen England gesungen wird, die rhythmische Bewegung und, solange die Arbeit des Ruderns selbst den Inhalt der Lieder bildet, auch dieser Inhalt bewahrt einen übereinstimmenden Charakter.

Diese Stabilität bildet eine charakteristische Eigenschaft des Arbeitsliedes im Gegensatze zum Kultgesang, der in seinem allmählichen Übergang vom primitiven Zauberlied zur religiösen Hymnendichtung höheren Stils und daneben noch in seiner im Anschluß an Tanzsitten und Festfeiern erfolgten Umwandlung in weltliche Formen eine unerschöpfliche Fähigkeit der Entwicklung und der Differenzierung der Motive bewährt. Dem gegenüber scheint das Arbeitslied nicht einmal die übrigen Gattungen des Volksliedes erheblich beeinflußt zu haben, und Beziehungen zum Zauberlied zeigt es nur da, wo die Arbeit nicht die alltäglich geübte, sondern, wie Saat und Ernte oder der Auszug zu Jagd und Krieg, mit noch andern Zeremonien und Festen verbunden ist, die die Arbeit selbst als eine Zauberhandlung charakterisieren. Darum fallen nun die Lieder dieser Gattung überhaupt nicht mehr in das Gebiet der Arbeits-, sondern ganz in das der Kultlieder. Zwischen diesen und dem eigentlichen Arbeitslied mögen aber wohl gelegentliche Berührungen vorkommen, es mag sein, daß der Handwerker auch

einmal seine tägliche Arbeit mit einem Zauber- oder Segensspruch begleitet. Doch wenn das einen irgend hervortretenden Einfluß auf die verbreiteten Arbeitslieder ausgeübt hätte, so müßte er an ihnen seine Spuren zurückgelassen haben, so gut wie die Spuren der einstigen Zauberzeremonien in unseren Erntebräuchen zurückgeblieben sind. Statt dessen zeigt das Arbeitslied, wie oben bemerkt, überall, in primitiven wie in hoch entwickelten Kulturzuständen, den gleichen Charakter, und es verrät dort so wenig wie hier andere als äußere und zufällige Beziehungen zu Zaubervorstellungen, wo diese nicht durch die Abhängigkeit der Arbeit von der Gunst des Wetters und der Fruchtbarkeit des Bodens, wie bei dem Ackerbauer oder dem Schiffer, der sein Fahrzeug den Wellen anvertraut, unmittelbar nahegelegt sind. Der Ursprung des eigentlichen Arbeitsliedes, das von solchen Komplikationen der Furcht und der Hoffnung frei ist, liegt daher aller Wahrscheinlichkeit nach nicht in dem Kultgesang, sondern in jenem »Augenblickslied«, das irgendeiner momentan gesteigerten Stimmung Ausdruck gibt, die aus allen möglichen Anlässen entspringen kann, und das so ein ähnlicher Ausgangspunkt aller möglichen Formen des Liedes sein wird, wie das unter dem Eindruck irgendeiner lebhaften Vorstellung gezeichnete »Augenblicksbild« ein solcher für die frühesten Betätigungen der bildenden Kunst ist. Begleitet jenes Augenblickslied irgendeine Arbeit, so wird es damit von selbst zum Arbeitslied, und es gewinnt durch diese Verbindung in ähnlicher Weise wie das Kultlied durch den begleitenden Kulttanz eine strengere Ordnung der in den natürlichen Körperbewegungen vorgebildeten Rhythmik[1]).

---

[1]) In einem der letzten seiner lehrreichen Aufsätze über »Ursprung der Religion und Kunst« bemerkt K. Th. Preuss rücksichtlich der Arbeitslieder: »Sie dienten zunächst ausnahmslos dazu, die Arbeit zauberisch zu fördern, und sind im letzten Grunde durch Verstärkung der Arbeitsgeräusche entstanden, die ihrerseits wieder neben den Arbeitsbewegungen als zauberische Förderungsmittel für die Arbeit galten. Bezieht sich doch der Text der Arbeitslieder in vielen Fällen auf die Einzelheiten der Arbeit, und wir wissen jetzt, daß auch die bloße Herzählung dessen, was man tut, bereits einen Zauber einschließt, weil das Wort ein Abbild der Wirklichkeit ist, gleichwie jedes plastische oder gemalte Bild ursprünglich das Original in die Gewalt des Besitzers des Bildes gibt. Die weitere Konsequenz ist, daß die Sprache dem Zauber der Töne und des Wortes überhaupt ihren Ursprung verdankt.« (Globus, Bd. 87, S. 397.) Ich glaube, daß diese letztere Konsequenz allein schon geeignet ist, gegen

e. Steigerungsformen der rhythmischen Wirkung im Liede.

Mit diesen natürlichen Bedingungen der Konstanz der Formen hängt es nun sichtlich zusammen, daß auch andere, für das Lied im allgemeinen charakteristische Eigenschaften, die eine den rhythmischen Eindruck verstärkende Wirkung ausüben, bei den Arbeitsgesängen besonders ausgeprägt sind. Dahin gehören vor allem die zusammengesetzteren Wiederholungsformen, die sich eng an die einfache Wiederholung der rhythmischen Betonungen und Takte anschließen und die Wirkungen der letzteren bedeutend steigern können. Sie bestehen zum Teil in Satz- und Wortwiederholungen, wie sie die Zauber- und Kultlieder in den immer wiederkehrenden Beschwörungs- und Bittformeln, die Arbeitslieder in dem den Bewegungen und den entstehenden Geräuschen sich anpassenden Refrain darbieten. Sie können aber auch, unter der

---

diese Verallgemeinerung mißtrauisch zu machen, nach der in dem Gehirn des primitiven Menschen überhaupt keine andere als Zaubervorstellungen Raum haben sollen. Gewiß hat die Kausalität des Zaubers für ihn eine ungeheure Bedeutung. Aber sowenig jedem Bissen, den er schluckt, wenn er hungrig ist, sofort die Bedeutung eines Zaubermittels beigelegt werden kann, ebensowenig ist jedes Wort, das er spricht, ein Zauberwort, oder will er mit jedem Bild, das er zeichnet, ausnahmslos den gezeichneten Gegenstand selbst in Besitz nehmen. So ist denn auch die Annahme, daß alle Arbeitslieder ursprünglich Zauberlieder gewesen seien, nicht nur gegenüber der tatsächlichen Beschaffenheit dieser Lieder unerweislich, sondern sie ist auch kaum psychologisch wahrscheinlich. Hier bilden eben jene Augenblickslieder, wie wir sie oben (S. 308 f.) kennen gelernt haben, und in denen man offenbar nur mit dem größten Zwang Zaubersprüche vermuten könnte, viel verständlichere Ausgangspunkte der Entwicklung. Wenn übrigens Preuss in seinen Erörterungen über die Sprache, um den von ihm angenommenen Ursprung dieser aus dem Zauberspruch zu rechtfertigen, eine Beziehung der Lautsprache zur Gebärdensprache mit der Bemerkung ablehnt, »die mitteilenden Gebärden seien erst eine Folge der Sprache«, so scheint er diese eigentümliche Annahme der Schrift von B. Delbrück über die »Grundfragen der Sprachforschung« entnommen zu haben, die leider in bezug auf diese Grundfrage eine unzuverlässige Quelle ist. Delbrück hat nämlich, wie ich anderwärts gezeigt habe, seine Ansichten über die Gebärdensprache ausschließlich auf die neapolitanischen Gebärdezeichen gegründet und dann hieraus die natürliche Entwicklung der Gebärdensprache der Taubstummen, die allein über jene Frage Aufschluß geben kann, theoretisch zu konstruieren gesucht. Diese Konstruktion steht aber durchaus im Widerspruch mit den wirklichen Beobachtungen über diese Entwicklung von Abbé Sicard an bis auf Scott, Tylor und alle neueren Beobachter. (Vgl. meine Schrift: Sprachgeschichte und Sprachpsychologie, 1901, S. 35 ff.)

Wirkung der gleichen Motive, in bloßen Lautwiederholungen bestehen, wo die Formen von Assonanz und Reim aus ihnen hervorgehen. Eine letzte Form bildet endlich die Gedankenwiederholung, der »Parallelismus der Glieder«, wobei der gleiche Inhalt in irgendwie modifizierten oder völlig abweichenden Ausdrücken wiederholt wird.

Alle diese Erscheinungen oder mindestens die Anfänge zu ihnen bieten schon die primitiven Formen sowohl der Zauber- wie der Arbeitslieder, und gerade in den Anfängen der Liederdichtung läßt sich nicht nur die genetische Aufeinanderfolge dieser Wiederholungserscheinungen, sondern auch die Natur der treibenden Motive mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit feststellen. Das Primäre ist wohl überall die einfache Satzwiederholung, sei es, wie besonders im Anfang, in beliebiger Verteilung, sei es, als Folge einer ausgebildeteren Rhythmik, wie sie beim Arbeitslied unter dem Einfluß der äußeren taktmäßigen Bewegungen sehr frühe schon eingetreten ist, in der Form der regelmäßigen Wiederkehr am Ende einer rhythmischen Reihe, des Refrains. Diese Satzwiederholung ist natürlich immer zugleich Gedankenwiederholung, wenn nicht, was bei dem Refrain sehr häufig geschieht, bloße Gefühlslaute oder, bei dem Arbeitslied, imitierende Laute, die die Arbeitsgeräusche nachbilden, wiederholt werden. Aus der identischen entwickelt sich dann die freie Gedankenwiederholung, die man in den Volksliedern aller Kulturvölker und in den getragenen Formen des Kultliedes, besonders ausgeprägt bekanntlich in dem »Parallelismus membrorum« der hebräischen Poesie, findet. Hier wie überall ersetzt dieser nicht den Rhythmus, wie man früher geglaubt hat, sondern er begleitet ihn als eine Verstärkung, die sich aus ihm entwickelt und ihn fortan voraussetzt. Die letzte Stufe bilden endlich die reinen Lautwiederholungen, Assonanz und Reim, von denen die Assonanz wieder im ganzen die frühere ist. Sie entwickelt sich als ein unmittelbares Verstärkungsmittel der freien Gedankenwiederholung oder des nicht selten die Stelle der letzteren einnehmenden Gedankenkontrastes. Sie ist hier zunächst ein instinktiv ergriffenes Mittel, die Zusammengehörigkeit auch in dem Gleichklang äußerlich hervortreten zu lassen, wie uns das vielfach im Sprichwort und in künstlerisch ausgebildeter Form in der altnordischen Liederdichtung entgegentritt. Ähnlich

ist schließlich der Reim wahrscheinlich aus dem Refrain hervorgegangen, zunächst, wie uns wiederum Volkslied und Sprichwort zeigen, in unregelmäßig eingestreuten Lautangleichungen.

Kann als das allgemeine Motiv dieser Wiederholungen der Trieb angesehen werden, den Rhythmus und seine Wirkungen zu verstärken, so besitzt nun aber doch, wie wir aus den besonderen Bedingungen der Liederdichtung erschließen dürfen, dieses Motiv jeweils eine verschiedene Färbung. Bei der unmittelbaren Stimmungs- und Augenblickspoesie ist es die Einförmigkeit der Stimmung selbst, die zur Wiederholung des gleichen Ausdrucks drängt, der darum gerade hier auch in bloßen Gefühlslauten bestehen kann. Bei dem Arbeitslied kommt dazu als ein starkes objektives Motiv die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Bewegungen und zuweilen außerdem die mit der Arbeit verbundene Erzeugung von Schalleindrücken, wie des Hammers auf dem Amboß, der Dreschflegel auf der Tenne usw. In allen diesen Fällen beschränkt sich die Wirkung im wesentlichen auf die Rhythmusverstärkung. Darum fließen hier Wort- und Lautwiederholung zusammen, und die letztere geht sehr leicht in die reduzierten Formen der Lautwiederkehr, Assonanz und Reim, über. Anders beim Kultlied. Hier verbindet sich mit der allgemeinen Hebung der Gefühle durch den Rhythmus vor allem das Motiv der intensiven Betonung solcher Wörter oder Sätze, denen in dem Zauberlied hauptsächlich eine magische Wirkung zugeschrieben wird, oder auf denen in den späteren Entwicklungen des Kultliedes der Schwerpunkt der Bedeutung ruht. So drängt das Kultlied von frühe an zur Gedankenwiederholung, aus der dann Wort- und Lautwiederholung erst als abgekürzte Formen unter dem erstarkenden Einfluß rein rhythmischer Motive sowie nach dem Vorbild anderer, weltlicher Liedformen hervorgehen können. Auf diese Weise scheiden sich auch in ihrer weiteren Entwicklung der Kultgesang und das profane Lied. Aber von so abweichenden Motiven beide in der Gestaltung ihrer rhythmischen Formen ausgehen mögen, so führen doch diese Motive in den reduzierten Verstärkungsformen des Rhythmus schließlich zu übereinstimmenden Erscheinungen.

3. Erzählende Dichtung.

a. Anfänge erzählender Dichtung: Ursprung des Märchens.

Die Erzählung ist allem Anscheine nach ebenso ursprünglich und ebenso unvergänglich wie das Lied. Sie ist, gleich diesem, bereits auf der frühesten Stufe geistiger Entwicklung zu finden und bleibt ein steter Begleiter menschlicher Kultur in allen ihren Stadien. Aber diese nirgends fehlende Ergänzung hängt sichtlich zugleich damit zusammen, daß es wesentlich andere geistige Bedürfnisse sind, denen die Erzählung entgegenkommt, und dieser Unterschied der Motive und Zwecke trennt beide Gattungen primitiver Dichtung nach Form wie Inhalt. Ist das Lied auf das engste an die rhythmisch-melodische Gliederung des Ausdrucks gebunden, so bewegt sich die Erzählung frei in dem natürlichen, keiner festen Regel unterworfenen Rhythmus und Tonfall der Sprache, und dieser größeren Ungebundenheit entspricht unmittelbar zugleich der vielgestaltigere Wechsel, dem die Erzählung in der Überlieferung unterworfen ist, im Gegensatze zu dem treuer dem Gedächtnis sich einprägenden und daher leichter zu einer gewissen Stabilität gelangenden Liede. So ist die Erzählung in den überaus beweglichen, ein bestimmtes Thema fortwährend weiterspinnenden und abändernden Formen, wie sie uns in den nur in mündlicher Tradition überlieferten Geschichten der heutigen Naturvölker entgegentreten, sichtlich die ursprünglichste Art der Prosadichtung. Sie ist nicht jünger, aber auch nicht älter als die früheste gebundene Poesie, das Lied. Wie in der Form, so scheidet sich aber nicht minder von diesem die Erzählung von Anfang an in ihrem Inhalt. Strömen in dem Lied vor allem Gefühle aus, neben denen erzählende Bestandteile höchstens als Nebenmotive vorkommen, die der poetischen Stimmung einen bestimmteren Hintergrund geben, so schildert die Erzählung Vorgänge der Außenwelt. Ihr Gebiet ist die Welt der objektiven Vorstellungen, die höchstens sekundär in Gefühlsausdrücken sich reflektieren können. Auf einer je ursprünglicheren Stufe wir beide Formen der Dichtung antreffen, um so schärfer ist dieser Gegensatz ausgeprägt. Das primitive Lied ist so vorwiegend Gefühlserguß, daß es sich zuweilen fast ganz in Gefühlslauten bewegt. Die primitive Erzählung steht anscheinend

völlig teilnahmlos ihrem Inhalte gegenüber. Alltägliches und Wunderbares, Glückliches und Entsetzliches schildert sie mit der gleichen unerschütterlichen Ruhe, ohne daß das Gemüt des Erzählers daran einen andern Anteil als höchstens den des gespannten Interesses und der Lust an dem Ungewöhnlichen und Seltsamen zu nehmen scheint.

Beispiele einer wirklich primitiven Erzählung kennen wir nun aber aus der Überlieferung der Kulturvölker nicht. Denn diese Gattung dichterischen Schaffens gehört, so gut wie ursprünglich das Lied, durchaus nur der mündlichen Tradition an. Zugleich steht sie aber in viel höherem Grade unter dem Einfluß der Veränderungen der Kultur, die sich naturgemäß vor allem ja in erster Linie in der Vorstellungswelt des Menschen spiegeln müssen, der die erzählende Dichtung ihren Stoff entnimmt. Darum sind selbst die einfachsten Formen erzählender Dichtung, wie sie entweder aus längst vergangener Zeit die literarische Überlieferung bewahrt hat, oder wie sie noch heute in Märchen, Sagen und Legenden erhalten geblieben sind, von dem Leben und Denken der Gegenwart getragen, und auch da, wo uralte Überlieferungen in sie eingehen, können sich diese der Wirkung, die Zeit und Umgebung auf alle geistigen Inhalte ausüben, niemals ganz entziehen. So sind wir denn bei unserer Beurteilung der Eigenschaften primitiver erzählender Dichtung ganz und gar auf die Naturvölker angewiesen. Im Hinblick auf den schwankenden Charakter dieses Gegensatzes von Natur und Kultur fehlt es freilich auch bei ihnen nicht an gewissen Kultureinwirkungen, die teils der eigenen Entwicklung der Völker angehören, teils ihnen von außen zugeflossen sind. Immerhin können wir voraussetzen, daß die Formen der erzählenden Dichtung, gerade so wie die des Liedes, hier ihren ursprünglichen Quellen noch näher liegen, und daß der Mangel einer historischen Überlieferung, der die Vorgeschichte solcher Stämme in Dunkel hüllt, in diesem Falle zugleich den Vorzug bietet, daß er die dichterische Produktion und den Anschauungskreis, aus dem sie hervorgeht, verhältnismäßig stabil erhält, namentlich solange nicht die gegenwärtig freilich immer rascher um sich greifenden Einflüsse europäischer Kultur auch hier das Ursprüngliche zurückgedrängt und mit heterogenen Bestandteilen vermengt haben. Dennoch sind es gerade die Gattungen primitiver Dichtung, Lied und

Erzählung, die von diesen Einflüssen in ihrem allgemeinen Charakter anscheinend wenig berührt werden, so sehr zuweilen der Kontakt mit der fremden Rasse und Kultur den Inhalt der dichterischen Erzeugnisse bestimmen mag, wie dies teils christliche Anklänge, teils die bei allen Naturvölkern verbreiteten Legenden über den Ursprung des weißen und des dunkelfarbigen Menschen verraten.

Will man nun den Charakter der primitiven Form der Erzählung, wie sie uns in verschiedenem Gewand, aber in ihrem Wesen übereinstimmend an den verschiedensten Orten begegnet, näher bestimmen, so ist sie, wenn wir die Begriffe der uns geläufigen Literaturgattungen auf sie anwenden, unzweifelhaft Märchendichtung. Sie trägt im wesentlichen alle die Kennzeichen an sich, die wir noch an unsern heutigen Volks- oder Kindermärchen beobachten. Sie hat aber daneben allerdings noch einige besondere Eigenschaften, in denen sich der Zustand einer primitiven Kultur spiegelt, und die wir daher wohl zugleich als Zeugnisse ihrer relativen Ursprünglichkeit ansehen dürfen. Bekanntlich ist es ein besonderer Vorzug unseres deutschen Wortschatzes, daß er das »Märchen« schärfer, als es andere moderne Sprachen tun, einerseits gegen den allgemeineren Begriff der »Erzählung« und anderseits nicht minder gegen die ihm einigermaßen koordinierten, aber doch einen abweichenden Bedeutungsinhalt bergenden Begriffe der Fabel, der Legende, der Sage abgrenzt. Treffend weist schon die Deminutivform des Wortes darauf hin, daß das »Märchen« alles, was etwa Märe oder Sage berichten mag, in das Kleine, das Kindliche umwandelt. Eben dieser kindliche Charakter des Märchens, der in seinem Namen liegt, und der in seiner dauerndsten Form, dem Kindermärchen, besonders deutlich sich ausprägt, ist es ja, der die heute noch weitverbreitete Theorie entstehen ließ, das Märchen sei auch seiner wirklichen Entstehung nach nichts anderes als eine im Lauf der Zeit eingetretene absteigende Veränderung von Mythus und Sage, eine dem kindlichen Verständnis des Volkes oder des wirklichen Kindes angepaßte spielende Wiederholung uralter Göttermythen. Hier, wo wir es zunächst nur mit den ursprünglichen Formen erzählender Dichtung zu tun haben, ist natürlich noch nicht der Ort, auf diese Frage nach dem Ursprung der Märchenstoffe, die auf das engste mit den allge-

meinen Problemen der Mythenentwicklung zusammenhängt, näher einzugehen. Nur das eine ist unbedingt festzuhalten, daß die erzählende Dichtung der Naturvölker überhaupt nicht den Charakter der Sagen- und Mythendichtung besitzt, wie ihn das einer viel späteren Zeit angehörende Epos zeigt, sondern daß sie ganz und gar Märchendichtung ist, und das um so ausgesprochener, auf einer je primitiveren Stufe wir die Erzählungskunst eines Volkes antreffen. Diese Tatsache verbietet es allerdings, die Märchendichtung überhaupt als eine regressive Entwicklungsform von Mythus und Sage anzusehen, und sie macht es von vornherein wahrscheinlicher, daß auch hier, wie in andern ähnlichen Fällen, nicht das Kleine aus dem Großen, sondern das Große und Erhabene aus kleinen Anfängen entstanden sei, ohne damit natürlich gelegentliche Umkehrungen auszuschließen, wie solche bei allen Entwicklungserscheinungen vorkommen. Sie sind es zugleich, die in diesem Fall im Verein mit den weitreichenden Übertragungen und Wanderungen, die den Märchen- und Fabelstoffen mehr als allen andern mythischen Gebilden eigen sind, die Frage des Ursprungs zu einer besonders schwierigen machen.

Die Eigenschaft, daß es eine »Märe im Kleinen«, eine der Stufe kindlicher Anschauung angepaßte sagenhafte Erzählung sei, erschöpft jedoch keineswegs die Merkmale des Märchens, sondern eng verbunden mit dieser ist noch eine andere, tiefer liegende Erscheinung, die für die in der Märchenform zum Ausdruck kommende Kulturstufe besonders kennzeichnend ist. In der Sage spiegeln sich Erlebnisse der Vergangenheit. Mögen diese noch so sehr mit erdichteten und phantastischen Zugaben versetzt sein, irgendwie bezieht sich die Erzählung auf etwas irgendeinmal und irgendwo Geschehenes, oder mindestens knüpft sie an bestimmte Länder und Völker an, die durch ihre tatsächliche Existenz auch der Sage das Gepräge der Wirklichkeit geben. Darum fällt die Erscheinung, daß die Sage selbst unter Umständen für Geschichte gehalten wird, für die Frage, ob eine Erzählung Sage oder Märchen sei, ebensowenig ins Gewicht, wie die Beimengung phantastischer Bestandteile, die bei beiden nicht zu fehlen pflegt. Wohl aber ist der Umstand entscheidend, daß die Sage überall erst entsteht, wenn eine geschichtliche Erinnerung vorhanden ist, die über die nächste Vergangenheit hinausreicht. Denn

dies eben setzt jene Anknüpfung an bestimmte Ereignisse oder Orte und Völkerschaften, die der Sage eigen ist, notwendig voraus. Dem gegenüber ist der Stoff des eigentlichen Märchens ein nie und nirgends erlebter. Wohl kann auch er für Wirklichkeit gehalten werden, und, analog den Ereignissen der Sage, wird er in der Tat stets in die Vergangenheit verlegt. Aber das geschieht bei dem eigentlichen Märchen immer nur in dem Sinne, in dem der allgemeine Charakter der Erzählung als eines Berichtes über geschehene Dinge dies fordert. Innerhalb dieser allgemeinen und unbestimmten Perspektive der Vergangenheit sind dagegen die Gestalten und Szenen des Märchens zeitlos: sie nehmen erst da ein Zeit- und Kulturkolorit an, wo das Märchen in die Sage übergeht oder sich mit ihr verbindet, oder wo es sich, wie dies in der Märchendichtung der Kulturvölker häufig geschieht, zur novellistischen Erzählung umwandelt. Diese Eigenschaft der Zeitlosigkeit hängt nun aber noch mit einer weiteren zusammen, die auf den ersten Blick am meisten hervorzutreten pflegt, obgleich sie an sich am wenigsten ein absolut sicheres Unterscheidungsmerkmal abgibt: die Kausalität des Märchens ist die des Zaubers und des Wunders. Diese herrschen so ausschließlich in ihm, daß dagegen die gewöhnlichen Motive des menschlichen Handelns und ihre natürlichen Wirkungen völlig zurücktreten. Dadurch scheidet sich das Märchen namentlich von der Sage, in der das Wunder zwar noch nicht verschwunden ist, aber doch nur zeitweise das natürliche Geschehen durchbricht, um im übrigen dem wirklichen Leben und Handeln des Menschen freien Spielraum zu lassen. So wird das Wunder, das Eingreifen dämonischer Mächte in das Leben und in den Streit der Menschen, bei der Sage in dem Maße, als sie sich weiterentwickelt und als damit die ursprünglich in ihr enthaltenen Märchenstoffe zurücktreten, zu einer äußeren Zugabe, indes die Handlung des Märchens ganz auf Wunder und Zauber aufgebaut ist. Daß sich Menschen in Tiere und Tiere in Menschen verwandeln, daß Tote lebendig werden und Lebende in einen Jahrhunderte dauernden Schlaf verfallen, daß andere Zaubermittel ihren Besitzer unsichtbar oder unverwundbar machen oder ihn beliebig in ferne Länder versetzen können, — alles das ist für das Märchen natürlich und selbstverständlich, und neben diesem schrankenlosen Walten der Phantasie bleibt für den regelmäßigen Verlauf der Dinge

ebenso wie für die wirklichen Motive menschlichen Handelns nur ein spärlicher Raum. Darum sind die Helden des Märchens charakterlos. Dem Zauber, der ihnen Glück oder Unheil bringt, willenlos preisgegeben, fehlt ihnen die Möglichkeit, irgendwelche persönliche Eigenschaften zu betätigen. Wohl mangelt es in der Märchendichtung der Kulturvölker nicht an dem Gegensatz von gut und böse. Aber in der Regel sind es nicht die Helden des Märchens, sondern die Zauberwesen, die guten Geister und gütigen Feen, denen jene ihr Glück verdanken, oder die Unholde, die Kobolde und Hexen, die sie bedrohen, denen das Märchen solche moralische Qualitäten zuweist. In allem dem trägt dieses noch heute, solange es nicht zur Sage weiterentwickelt oder zu der besonderen Spezies der Zaubernovelle umgewandelt ist, unverkennbar die Züge einer primitiven Kultur, so sehr auch an den einzelnen Gestalten die Spuren einer späteren Zeit und der Gegenwart, in die das Märchen hinabreicht, nicht fehlen. Denn unter solch modernem Gewand bleiben jene beiden Merkmale, die unbegrenzte Herrschaft des Zaubers und die moralische Indifferenz der handelnden Menschen, immer erkennbar. Das sind aber die nämlichen Züge, die uns überall auch als die wesentlichen Charaktereigenschaften des Naturmenschen begegnen. Mehr als irgendeine andere Form der Dichtung oder selbst der bildenden Kunst hat das Märchen, trotz der Wandelbarkeit der mündlichen Überlieferung, der es bis in späte Zeiten anvertraut blieb, diesen Erdgeruch natürlicher Ursprünglichkeit treu bewahrt.

Gleichwohl hat das Märchen, auch abgesehen von jenen Veränderungen des äußeren Lebens, die sich seinen Gestalten notwendig ebenso mitteilen müssen wie seiner äußeren Form die Wandlungen der Sprache, auch in jenen im ganzen fest gebliebenen Eigenschaften den Veränderungen der Kultur nicht ganz sich entziehen können. Am wenigsten ist von solchen Einflüssen die Wunder- und Zauberwelt berührt worden. Hier hat die Märchenphantasie fortan ihr altes Recht behauptet, nicht die Wirklichkeit der Dinge, sondern die Phantasie in dem von Furcht und Hoffen bewegten Spiel ihrer frei schweifenden Vorstellungen ungehemmt walten zu lassen. Dagegen hat gelegentlich schon bei den Naturvölkern der Scherz, namentlich in der Form der Verspottung gewisser Eigen-

schaften, zuerst wohl in die Tierfabel, dann aber auch in das Märchen seinen Einzug gehalten, ähnlich wie das Spottlied schon in der Augenblicksdichtung der primitiven Völker seine Rolle spielt. Mit zunehmender Kultur hat endlich das Märchen neben dem Humor, in dem es nun nicht selten seine eigene Wunder- und Zauberwelt verspottet, auch noch der Moral den Eingang gestattet, die sich mit Vorliebe in der Form einer moralischen Nutzanwendung an die Märchenerzählung anhängt. Von solchen moralischen Motiven darf man aber wohl sagen, daß sie der ursprünglichen Märchendichtung des Naturmenschen ganz und gar fremd sind. Erscheinen sie doch in vielen Fällen auch noch späterhin als bloß äußere Zugaben zu einem ursprünglicheren Stoff, dem der Gegensatz von gut und böse noch fremd war, wie denn auch religiöse Ideen einer späteren Zeit bald ältere Stoffe assimiliert, bald aber auch wohl neue Schößlinge der Märchendichtung getrieben haben. Nach allem dem ist eben das Märchen der Kulturvölker im allgemeinen ein gemischtes Erzeugnis, das in seiner Verbindung alter und neuer Motive den Charakter primitiver erzählender Dichtung nur noch teilweise bewahrt hat, dabei aber der für die Märchendichtung aller Zeiten charakteristischen unbeschränkten Herrschaft des Zaubers treu geblieben ist und selbst trotz moralischer Anwandlungen gelegentlich auch in seine einstige moralische Indifferenz wieder zurückfällt.

b. Merkmale primitiver Märchendichtung.

Betrachtet man, von den Eigenschaften der bei den verschiedensten Kulturvölkern verbreiteten und vielfach nicht nur mit übereinstimmenden Motiven, sondern manchmal selbst mit einem übereinstimmenden Inhalt wiederkehrenden Märchenstoffe ausgehend, die Erzählungen der primitiven Völker, wie der Australier, der nord- und zentralamerikanischen Waldindianer oder der eingeborenen Stämme Südafrikas und Ozeaniens, so sind es zunächst jene beiden vor andern stabilen Grundeigenschaften des Märchens, die Herrschaft des Zaubers und die Abwesenheit moralischer Motive, die uns hier durchweg begegnen. In allem dem charakterisieren sich eben diese Erzählungen als Märchen. Doch außer diesen in mehr oder minder deutlichen Spuren noch dem heutigen Märchen zukommenden Eigenschaften zeigt die primitive Form andere, die

den späteren Stufen verloren gegangen sind oder höchstens schwach in ihnen anklingen. Dahin gehört an erster Stelle der naturmythologische Charakter zahlreicher Märchendichtungen der Naturvölker, und sodann, was damit wohl in nahem Zusammenhange steht, das unterschiedslose Eingreifen anderer belebter Wesen oder selbst beliebiger, als belebt erscheinender Naturobjekte in das menschliche Handeln. Die erste dieser Eigenschaften bringt es mit sich, daß alles das, was die mythologische Vorstellungswelt des primitiven Menschen ausmacht, von ihm ausschließlich in der Form der Märchendichtung festgehalten und in der Tradition lebendig erhalten wird. Wir werden später sehen, wie die Verkennung dieses Umstandes die Beurteilung der Mythologie der Naturvölker vielfach beeinträchtigt hat, indem man die bei ihnen umlaufenden Märchenerzählungen entweder mit allen ihren Einzelheiten für den Inhalt ihrer Mythologie hielt oder in ihnen Zeugnisse für eine früher vorhanden gewesene, aber allmählich in Verfall geratene Naturmythologie sah[1]. Hier haben wir es zunächst nicht mit der mythologischen Bedeutung, sondern nur mit den Eigenschaften zu tun, die solche Erzählungen als Märchendichtungen besitzen, was sie ihrer Form nach unzweifelhaft sind. Da ist nun das Hereinreichen der Sonne, des Mondes, der Sterne, der Wolken in die Begebenheiten, verbunden zugleich mit der auch hier dem Märchen eigentümlichen Übertragung des Großen und Erhabenen in das Kleine und, vom Standpunkt unserer Auffassung aus gesehen, das Kindliche, derjenige Zug, der diese Urform erzählender Dichtung am meisten von der späteren Märchendichtung scheidet. Weniger tief geht der zweite Unterschied, die Allbelebung der Gegenstände, da diese bis zu einem gewissen Grade auch dem späteren Märchen erhalten bleibt, wie sie denn besonders in dem Kunstmärchen gelegentlich sogar eine übertreibende künstliche Wiederbelebung erfahren kann, die der Phantasie des Naturmenschen ebensowenig wie der unserer heutigen Kinder adäquat ist. Immerhin bildet diese Belebung der Naturgegenstände namentlich wieder in der Belebung der Objekte des Naturmythus, wie der Sonne, des Mondes, des Regenbogens usw., einen besonders charakteristischen Bestandteil primitiver Märchendichtung.

---

[1]) Vgl. unten Kap. III.

Eng damit hängt zugleich die ursprüngliche Vermischung des Märchens mit der Tierfabel zusammen. Erzählungen, die halb dem Märchen halb der Tierfabel angehören, begegnen uns bei den Naturvölkern überall, indem eben hier, ähnlich wie in den ältesten Erzeugnissen der bildenden Kunst, das Tier dem Menschen gleichgestellt, wenn nicht übergeordnet wird. Dabei sind dann aber der Erzählung, wie in der Schilderung des Geschehens überhaupt, so auch in der Belebung der Gegenstände nicht die Schranken gesetzt, die die bildende Kunst gerade in ihren Anfängen, wo sie in der Darstellung des Belebten neben dem Menschen nur das Tier kennt, nicht zu überschreiten vermag. Vielmehr verwandelt die Märchenphantasie von frühe an auch Bäume, Steine und Wolken, wenngleich seltener wie den Mond und die Sonne, in lebendige Wesen, die gelegentlich handelnd in das Leben des Menschen eingreifen können. Was diese Allbelebung von der des Naturmythus scheidet, wie ihn das spätere Epos voraussetzt, das ist aber immer wieder jene Erniedrigung des Großen und Erhabenen auf das gleiche Niveau des Kleinen und Kindlichen, wie sie zu jeder Zeit und in allen seinen Gestalten dem Märchen eigen ist, — nur daß eben das spätere Märchen nur noch ausnahmsweise die Erscheinungen der großen Natur in ihre Kreise zieht und die Tierwelt zum größten Teil an die Tierfabel abgibt. Denn wie die große Natur in die kosmogonische Dichtung übergeht, so sondert sich aus dem primitiven Märchen allmählich die Tierfabel aus, in der die Tierwelt allein herrscht, um in dieser Sonderung mehr und mehr zu einem Abbild der Menschenwelt zu werden. So ist das primitive Märchen, an den Kunstformen der späteren Dichtung gemessen, ein Mischprodukt aus Zaubermärchen, Kosmo- und Theogonie und Tierfabel, und, wo das Licht geschichtlicher Erinnerungen zu schimmern beginnt, da fehlt es ihm schließlich auch nicht ganz an epischen Ansätzen. Aber der Grundcharakter bleibt doch der des Märchens. Denn auf den Märchenton sind überall auch die naturmythologischen und die sagenhaften Züge herabgestimmt. Nur dürfen wir bei diesem Ausdruck niemals vergessen, daß er, ebenso wie die Umwandlung des Großen in das Kleine und Kindliche, von der oben die Rede war, einer Sphäre der Beurteilung angehört, die der Stufe des primitiven Märchens selbst fremd ist. Uns erscheint der Standpunkt

des Märchens als ein kindlicher, indem wir es an den höheren Gattungen erzählender Dichtung, vor allem am Epos messen. In der Erzählungskunst des Wilden, die sich noch ganz in diesem Märchenton bewegt, ist sie das natürlich nicht. Wenn er Sonne, Mond und Sterne mit den Menschen und Tieren oder auch mit den Bäumen und Steinen seiner Umgebung auf die gleiche Stufe stellt, so ist das für ihn eben eine natürliche und ursprüngliche Auffassung. Er kann diese großen Gegenstände der Natur nicht zur Alltäglichkeit herabdrücken, weil sie sich für ihn überhaupt noch nicht über das Alltägliche erheben. Eben darum aber bleibt zwischen dieser primitiven Form märchenhafter Erzählung und der Märchendichtung der Kulturvölker bei aller Übereinstimmung gewisser Grundmotive doch ebensogut ein tiefgreifender Unterschied, wie ein solcher trotz mancher Analogien zwischen dem Denken und Fühlen eines heutigen Kindes und dem des Naturmenschen besteht. Bei all dieser Verschiedenheit zeigt jedoch die schließliche Übereinstimmung der Grundmotive des primitiven Märchens und der späteren Märchendichtung der Kulturvölker, daß die Phantasie, sobald sie sich von den Fesseln, die ihr eine nüchternere Beobachtung der Natur und ein besonneneres Denken allmählich anlegen, wieder frei weiß, in dem Grundcharakter ihrer dichterischen Erzeugnisse die gleiche bleibt, indem hier wie dort der Zauber die bewegende Kraft der Erscheinungen ist, und Wunder und Zauber in ihrer nur von dem freien Walten der Phantasie beherrschten Verknüpfung der Erscheinungen immer wieder wesentlich übereinstimmende Formen annehmen. Nur daß freilich für den Naturmenschen diese Zauberwelt seiner phantastischen Dichtung mit der wirklichen Welt identisch ist, und daß er daher nur unsicher die Grenze zu ziehen weiß zwischen dem, was er erlebt, und dem, was er selber erdichtet, während sich für den Kulturmenschen diese phantastische Märchenwelt immer mehr in ein erfreuendes Spiel der Phantasie umwandelt oder aber von der Sage absorbiert wird, um nun ihre phantastischen Züge mehr und mehr einzubüßen und so schließlich, wie die Sage selbst, womöglich in geglaubte Geschichte überzugehen.

c. Assoziationen und Verschmelzungen der Märchenstoffe.

Schon für das primitive Märchen gilt freilich, was bei aller späteren Märchendichtung immer und immer wieder sich aufdrängt, daß eben wegen dieses unbeschränkten, durch keinerlei Erfahrungen oder Erinnerungen gehemmten Waltens der Phantasie die Märchenstoffe ebenso wie die Formen, in denen sie erzählt werden, einem ungeheuern Wechsel unterworfen sind. Dem hält nur das Interesse einigermaßen die Wage, das bestimmte Märchenmotive auf sich gelenkt haben, und durch das sie nun auch leicht von Generation zu Generation oder von Volk zu Volk überliefert werden. Doch diese Macht der Überlieferung, die im Hinblick auf die phantastische Schrankenlosigkeit dieser Erzählungen für die Wirkung der überkommenen Zaubermotive auf die Völkerphantasie um so bezeichnender ist, kann namentlich in einer Beziehung den Polymorphismus der Märcheninhalte nicht hindern: insofern nämlich, als verschiedene Märchenmotive von ursprünglich vielleicht gänzlich abweichendem Ursprung zusammenfließen und in eine einheitliche Erzählung verschmolzen werden, dadurch aber auch gelegentlich verändernd aufeinander einwirken können. Diese Assoziation ursprünglich getrennter Märchenstoffe ist wiederum ein Zug, der dem Märchen auf allen seinen Entwicklungsstufen von der primitiven mythologischen Erzählung des Naturmenschen an bis zu unseren über viele Jahrhunderte und zum Teil über zahlreiche Kulturvölker der Erde gewanderten Volksmärchen eigen ist. Ja diese Assoziation der Stoffe und Motive ist eine so verbreitete Erscheinung, daß vielleicht kein einziges Märchen mehr aufzufinden ist, das seine ursprüngliche Einfachheit bewahrt hätte; und wahrscheinlich gilt diese Kontamination, die durch die Assoziation übereinstimmender Zaubermotive nahegelegt wird, für das primitive Märchen in weit höherem Grade als für spätere Stufen, weil dort noch keine festere Tradition die einzelnen Märchenstoffe gegen fremde Invasion gesichert hat.

Das folgende einfache Beispiel, das zugleich den allgemeinen Charakter der primitiven Märchendichtung veranschaulicht, und das dem reichen Märchenschatz der nordwestamerikanischen Indianer entnommen ist, mag diese Verkettung ursprünglich gesonderter

Motive erläutern[1]). In etwas verkürzter Form lautet es: »Vor langer Zeit war das Baumharz ein Mann. Der ging, da er die Sonnenwärme nicht vertragen konnte, des Nachts, Fische zu angeln, und hielt sich am Tag im dunkeln Walde verborgen. Einmal aber verspätete er sich, — da schmolz er unter den heißen Strahlen der Sonne. Nun beschlossen seine beiden Söhne, sich an der Sonne zu rächen. Sie nahmen ihre Bogen und Pfeile und schossen mit diesen so lange nach dem Himmel, bis die Pfeile, von denen jeder folgende im vorangegangenen stecken blieb, eine Leiter bildeten, auf der sie zum Himmel kletterten. Hier töteten sie die Sonne und beschlossen nun, an ihrer Stelle selbst Sonne zu werden. Indem sie das taten, wandte sich aber der ältere Bruder dem Tage, der jüngere der Nacht zu, und so wurden aus ihnen Sonne und Mond«[2]). Man erkennt unschwer, daß diese Erzählung aus zwei ziemlich disparaten Märchenstoffen, deren einer eine Art von primitivem Sonnenmythus, der andere ein Baummythus ist, zusammengefügt wurde. Das erste Märchen mag gelautet haben: »Es waren einmal zwei Brüder, die stiegen auf einer Pfeilleiter, die sie sich gemacht hatten, zum Himmel, und hier wandert nun der eine bei Tag, der andere in der Nacht: so wurden Sonne und Mond.« Das andere mag etwa gelautet haben: »Es war einmal ein Mann, der sich vor der Sonne fürchtete und darum nur des Nachts Fische fing. Eines Tages aber überraschte ihn die Sonne und schmolz ihn. So ist das Baumharz geworden, das noch jetzt, wenn die Sonne auf die Bäume scheint, aus diesen hervorquillt.« Da beide Märchenstoffe, das Sonnenmärchen und das Baummärchen, auch jedes in andern Verbindungen vorkommen, so ist dies ein deutlicher Beweis, daß beide ursprünglich unabhängig voneinander entstanden sind. Auch steht ja das Motiv, mit dessen Hilfe diese Stoffe nachträglich verbunden wurden, eigentlich mit dem Grundmotiv des ersten Märchens in Widerspruch. Denn dieses erzählt uns, wie Sonne und Mond entstanden seien. Dort wird aber eine frühere Sonne vorausgesetzt, die erst von den Söhnen des Baumharzes aus Rache für den Tod ihres Vaters getötet worden sei.

[1]) Aus Britisch-Columbien, mitgeteilt neben zahlreichen andern Märchen dieser Gegenden von F. Boas, Zeitschr. f. Ethnologie, Bd. 23 und 24, 1891—92. Verh. der Berliner anthropol. Ges. 1891, S. 532, 628, und 1892, S. 32, 341, 383.

[2]) Boas, a. a. O. Bd. 24, S. 34.

Es ist klar, daß die Sonne, die in beiden Märchen die Hauptrolle spielt, das gemeinsame Assoziationsglied ist, das diese widerstreitenden Stoffe verband. Als eine Hilfsassoziation ist dabei wahrscheinlich außerdem die leicht entzündliche Natur des Baumharzes, die bei der dem Wilden geläufigen Entzündung des Feuers durch Reibung des Holzes eine Rolle spielt, wirksam gewesen. So wird der Sohn des Baumharzes nach einem noch in andere solche primitive Märchen hineinspielenden Motiv gewissermaßen als ein umgekehrter Prometheus gedacht, der das Feuer von der Erde zum Himmel bringt. Von diesen beiden hier in ein Ganzes zusammengeschweißten Märchenstoffen ist namentlich der erste, die Erzählung von einem Menschen, der auf einer Pfeilleiter oder an einem Strick zum Himmel gestiegen und dort meist nach mancherlei Schicksalen zur Sonne geworden sei, außerordentlich verbreitet. Die einzelnen Varianten dieser Erzählung weichen zum Teil weit genug voneinander ab, daß sie möglicherweise unabhängig aus der gleichen mythologischen Naturanschauung entstanden sein können. Manche dieser Motive, wie z. B. das der Pfeilleiter und viele weitere noch speziellere Züge in andern Märchen, sind aber von so singulärer Art, daß eine Wanderung wahrscheinlich ist, wobei diese freilich durch die ohnehin schon bestehende Übereinstimmung der Vorstellungen über den Lauf der Naturerscheinungen begünstigt worden sein mag[1]).

Unzweifelhaft hat nun diese Assoziation verschiedener Märchenstoffe vielfach eine Veränderung und namentlich da, wo naturmythologische Elemente in die Märchendichtung eingehen, eine Verdunkelung der letzteren mit sich geführt, während sich außerdem gewöhnliche Zaubermotive, wie sie allerorten in das Märchen eingehen, und Züge, die einzelnen eindrucksvollen Erlebnissen entnommen sind, damit vermengt haben. Durch diese beinahe unabsehbare Vermischung bald heterogener, bald aber auch identischer und nur in verschiedener Form ausgeprägter Motive wird die primitive Märchendichtung vielfach zu einem wirren Gemenge

[1]) Eine Übersicht über die hierher gehörigen sogenannten Sonnenmythen, besonders über das außer im Nordwesten Amerikas noch in Australien, Ozeanien und spurweise selbst auf afrikanischem Gebiet vorkommende Bild von der Pfeilleiter gibt L. Frobenius, Die Weltanschauung der Naturvölker, 1898, S. 169 ff.

ineinander verschlungener Erzählungen, in denen nur gewisse, in zahlreichen Modifikationen immer wiederkehrende mythologische Vorstellungen, wie etwa die der Pfeilleiter oder die des Ungeheuers, das die Sonne verschlingt, die leitenden Fäden abgeben, die eine größere Zahl solcher Märchen zusammenhalten. So begegnen uns z. B. an Stelle der Söhne des Baumharzes, von denen das obige Märchen berichtet, in einem andern des gleichen Gebiets zwei Söhne der Sonne, von denen der eine einem feindlichen Dämon seine Tochter raubt und nach mannigfachen Irrfahrten und Kämpfen ihn selber besiegt. Oder in einer Reihe weiterer Erzählungen kommt dieser Kampf des Sonnensohnes, den man wohl als eine auf den Märchenton herabgestimmte Parallele zum indischen Indramythus ansehen könnte, für sich allein vor, ohne die Pfeilleiter und die ihr verwandten Motive. In noch andern Fällen wird dieser Aufstieg zum Himmel zur Hauptsache, wo nun der Märchenstoff meist dem Typus der Seelenmythen sich anschließt, oder endlich der Aufstieg kehrt sich um: das Märchen erzählt von einem Mann, der vorzeiten am Himmel gelebt, dessen Dach die Wolken, und dessen Mantel die Sonnenstrahlen gewesen, und der dann zur Erde gekommen und der Stammvater der Menschen geworden sei, eine Modifikation, die nun dem Gebiet der Stammesmythen nahekommt[1]).

d. Hypothesen über den Ursprung der Märchendichtung.

Es ist hier noch nicht der Ort, die mythologische Bedeutung aller dieser Märchenmotive zu erörtern oder der Frage nach der allgemeinen Beziehung des Märchens zum Mythus überhaupt näher zu treten. Denn alle diese Fragen setzen die Psychologie des Mythus selbst schon voraus. Hier haben wir es nur mit dem Märchen als einer Form primitiver erzählender Kunst zu tun. Und da kann es nun keinem Zweifel unterworfen sein, daß die ursprüngliche

[1]) Als Beispiele für die Kampfesmythen vergleiche man bei Boas die Märchen vom Tlaik nnd Nerz in ihren verschiedenen Versionen, a. a. O. Bd. 24, S. 34 ff. Stammesmythen in Märchenform aus Nortwestamerika siehe ebenda S. 387, 399 ff. Verwandte Legenden dieser verschiedenen Richtungen bei den Eingeborenen Australiens bei A. W. Howitt, The native Tribes of Sonth-East Australia, 1904, p. 476 ff. (Aufstiegslegenden), p. 488 ff. (Abstammungslegenden). Verwandte Motive ozeanischen und afrikanischen Ursprungs hat Frobenius gesammelt. (Die Weltanschauung der Naturvölker, S. 93 ff.)

Mythenerzählung durchaus den allgemeinen Charakter der Märchendichtung besitzt und sich von andern, späteren Formen der letzteren hauptsächlich nur durch jene zwei Merkmale der Durchdringung mit Elementen einer primitiven Naturmythologie und der völligen moralischen Indifferenz unterscheidet. Immerhin wird, auch ohne auf die mythologischen Quellen des Märchens näher einzugehen, schon aus der Tatsache, daß die Märchenform die ursprüngliche Form der Erzählung überhaupt ist, mindestens dies zu schließen sein, daß von den beiden im wesentlichen noch heute einander gegenüberstehenden Theorien der Märchenentstehung keine die richtige sein kann, wenn auch jede von ihnen für gewisse begrenzte Erscheinungen zutreffen mag. Der einen dieser Anschauungen, die vornehmlich von Jakob Grimm zur Geltung gebracht wurde, gilt nämlich das Märchen als die letzte Stufe absteigender Mythenentwicklung. Ihr ursprünglicher Stoff sei aber der Naturmythus, der, nachdem er zuerst in der Heldensage vermenschlicht worden, schließlich im Volksmärchen in eine naive kindliche Vorstellungsform übertragen werde. Insbesondere im deutschen Volksmärchen, ebenso wie in Aberglaube und Volksbrauch, suchten daher Grimm und die sich ihm anschlossen die Reste uralter germanischer Mythologie nachzuweisen. Nach der zweiten, zuerst von Th. Benfey auf Grund der indischen Märchensammlungen aufgestellten Hypothese ist Indien das Heimatland aller Märchen und Fabeln, wenn auch für die letzteren zum Teil griechischer Ursprung zuzugeben sei. Von Indien aus sei dieser Märchenstrom den Eroberungszügen der beiden großen orientalischen Religionen, des Buddhismus und Mohammedanismus, gefolgt. Hatte Grimm seine Ansicht auf die Übereinstimmung vieler Märchenmotive mit alten Zügen des Naturmythus und der Heldensage gestützt, so gründete Benfey die seine auf die übereinstimmende Wiederkehr der gleichen Motive und nicht selten sogar einzelner konkreter Züge in den Volksmärchen der verschiedensten Nationen[1]).

---

[1]) Th. Benfey, Pantschatantra: fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. 2 Bde. 1859. (Der 1. Band die Einleitung mit den Erläuterungen, der 2. Band die Übersetzung enthaltend.) Eine andere Rezension, bemerkenswert wegen der deutlicheren Hervorhebung der Rahmenerzählung dieser indischen Sammlungen,

Insofern sich beide Hypothesen auf die Literatur der Kulturvölker ausschließlich gründen, in der neben dem Märchen bereits andere Gattungen erzählender Dichtung, namentlich das Epos und die mythische Theogonie und Kosmogonie, vertreten sind, entziehen sie sich vorläufig unserer Kritik. Hier interessiert uns zunächst nur die Frage, wie sich die Märchendichtung primitiver Völker zu diesen Hypothesen stellt. Da kann nun aber die Theorie der Abstammung aus dem höheren, in Epos und Theogonie vertretenen Mythus einer unbefangenen Betrachtung unmöglich standhalten. Ihre Anwendung auf das primitive Märchen ist offenbar eine unberechtigte Übertragung einer bei der Märchendichtung der Kulturvölker allenfalls diskutierbaren Hypothese auf die Gebiete einer niederen Kultur, wo sie notwendig versagt. Denn ist auch der Inhalt der erzählenden Dichtung primitiver Völker ohne Frage zu einem nicht geringen Teile naturmythologischer Art, so müßte doch, wenn eine absteigende Entwicklung in diesem Fall statthaft sein sollte, irgendwo und irgendwann einmal auch eine höhere Form der Erzählung nachweisbar sein. Das ist aber, wenn wir von den wesentlich schon in die Regionen der Kultur oder mindestens Halbkultur hereinreichenden Völkern, wie den finnischen, mongolischen, südindischen Stämmen, und den alten Kulturvölkern Amerikas absehen, nirgends der Fall; und selbst bei jenen Stämmen der Halbkultur reichen die Anfänge des Epos immer noch zu einem großen Teil in die phantastische Welt des Märchens hinüber. Was dem gegenüber die wirklich primitiven Völker als die Träger einer reinen, solchem Übergang noch fernstehenden Märchendichtung kennzeichnet, das ist die Isolierung der einzelnen Erzählungen, die bald das gleiche Thema variieren, bald verschiedene Stoffe behandeln, dabei aber es nie weiter als zu einer Vermengung ursprünglich disparater Erzählungen, nicht zu einer Verkettung zu einem umfassenderen und gegliederten Ganzen bringen. Höchstens findet sich als eine erste Spur der Verbindung zu einer umfassenderen Einheit, die dann zugleich den Übergang in das Epos von ferne schon andeutet, die

---

die für die späteren Märchen- und Novellenzyklen von Tausendundeine Nacht und Bocaccios Dekamerone vorbildlich geworden ist, gibt L. von Mańkowski, Der Auszug aus dem Pantschantantra usw., Text und Übersetzung, 1892.

Beziehung zahlreicher, im übrigen noch disparat bleibender Stoffe auf einen und denselben Märchenhelden[1]). An eine solche Zerklüftung des Inhalts scheint dann bezeichnenderweise stets zugleich das Merkmal gebunden zu sein, daß die Dichtung zu einer Übertragung der rhythmisch-musikalischen Formen des Liedes auf die Erzählung noch nicht gelangt ist. Die Märchendichtung der primitiven Völker bleibt Prosa, und die Phantasie, so sehr sie hier in der Erfindung grotesker Gestalten und Vorgänge geschäftig ist, verzichtet bei der Erzählung gänzlich auf den poetischen Schmuck, der doch dem Liede in seinen verschiedenen Gestaltungen niemals ganz fehlt.

Nicht viel anders stellen sich diese Beobachtungen über die erzählende Kunst der Naturvölker der zweiten, der Wanderungshypothese gegenüber. Hier kann ja zunächst kein Zweifel daran aufkommen, daß besonders jene einseitigste Form dieser Hypothese, nach der alle Mythenstoffe von einem einzigen Zentrum ausgegangen seien, absolut unhaltbar ist. Abgesehen davon, daß es unmöglich sein dürfte, die Wege nachzuweisen, auf denen nicht nur nach Afrika und Ozeanien und in die Polargebiete der alten Welt, sondern auch in die neue von den Eskimos im Norden an bis nach Australien und Neuseeland das Märchen gewandert sei, ist es der eigenartige, für alle primitiven Völker charakteristische naturmythologische Inhalt der meisten dieser Stoffe, dem zumeist jede Berührung mit der indischen wie der europäischen Märchenwelt fehlt. Nicht nur mangelt hier ganz die moralische Tendenz, die freilich schon im indischen Pantschatantra, gerade weil sie hier ziemlich aufdringlich hervortritt, als eine spätere Beimengung verdächtig wird. Es fehlen auch sonst die den Anschauungen und der Sitte der Kulturvölker entnommenen Motive. Dafür treten andere hervor, die eben durchaus der Vorstellungsweise einer primitiveren Kultur angehören. Mit mehr Grund läßt sich die Wanderungshypothese verteidigen, wenn man sie in der beschränkteren Bedeutung einer, wie den andern Formen der Kunst und der Technik, so auch vor allem dem Märchen und der

[1]) Ein bezeichnendes Beispiel dieser Art bilden die von W. J. Hoffmann den Menominiindianern (Wisconsin) nacherzählten »Abenteuer des Mänäbusch«, Ethnol. Rep. XIV, 1896, p. 162 ff.

Fabel eigenen Fähigkeit der Ausbreitung nimmt. Wahrscheinlich pflanzen sich ja Erzählungen von Mund zu Mund leichter fort als die Formen der Schilde, der Bogen und anderer Geräte. Aber freilich verändern sie sich auch bei dieser Ausbreitung leichter und nehmen so in jedem Gebiet wieder die den besonderen Anschauungen und Sitten entsprechenden Gestalten an oder verbinden sich mit einheimischen Motiven. In diesem Sinne könnte man vielleicht in Amerika, in Ozeanien und im Süden von Afrika ebensogut wie in Indien Zentren einer über weite Ländergebiete gegangenen Märchenflut vermuten. Nur haben dann freilich diese Märchen jedesmal wieder eine eigenartige Beschaffenheit, und es liegt zudem nicht der geringste Grund vor, anzunehmen, daß die Märchendichtung überhaupt das Privilegium eines besonderen Stammes oder die Schöpfung einer in dieser üppigen Fülle nur einmal in der Welt dagewesenen Phantasietätigkeit sei, sondern die mythische Märchenerzählung wird schließlich ebensogut als ein allgemeiner und ursprünglicher Besitz der Menschheit gelten müssen, wie das Lied oder der Tanz oder wie die mythologischen Vorstellungen selber, nur daß freilich, wie diese, so auch jene Formen ihres Ausdrucks nach Zeit und Raum überaus wandelbar sind.

e. Die Tierfabel.

Ihrem Ursprunge nach ist die Fabel ein in die Tierwelt verlegtes Märchen. Je weiter wir in der Aufsuchung beider Gattungen der Erzählung bei den primitiven Völkern zurückgehen, um so mehr verwischen sich daher auch die Grenzen, die das eigentliche, von Menschen und Dämonen bevölkerte Märchen von der Tierfabel scheiden. Teils greifen Tiere mit und neben dem Menschen in die Handlung des Märchens ein. Teils wechseln ähnliche und manchmal ganz übereinstimmende Märchenstoffe dergestalt miteinander, daß die nämliche Rolle, die im einen Fall ein menschlicher Held spielt, in einer andern Variante des gleichen Themas von einem Tier übernommen wird. Die erste dieser Formen ist die häufigere. Handelnde und redende Tiere, Tierverwandlungen, Drachen und Ungeheuer, die halb tierische, halb menschliche Gestalt besitzen, reichen noch weit in die Märchendichtung der Kulturvölker. Dagegen ist die zweite Form, bei der irgendeine Märchenfigur in Erzählungen von übereinstimmendem

Inhalt bald Tier, bald Mensch und gelegentlich wohl auch ein bloß mit einem Tiernamen genannter Mensch ist, durchaus, wie es scheint, jener primitiven Stufe der Kultur eigen, auf der ja auch in der bildenden Kunst Mensch und Tier noch völlig gleichwertig nebeneinanderstehen oder dem Tiere sogar höhere Eigenschaften zugeschrieben werden. Besonders bei den Indianerstämmen Nordamerikas hat sich so, zusammenhängend mit den fest eingewurzelten Erscheinungen des »Totemismus«, des Kultus tierischer Ahnen und Schutzgeister, auch eine Menge von Märchen erhalten, denen dieser älteste mythologische Charakter geblieben ist. Es sind teils kosmogonische Märchen, in denen Tiere, namentlich Vögel, als Träger der großen Naturerscheinungen auftreten; teils sind es Stammesmärchen, Erzählungen, die über den ersten Ursprung und die tierischen Vorfahren des Stammes berichten. Vielleicht haben wir in diesen kosmogonischen und genealogischen Fabelmärchen Reste der ältesten und ursprünglichsten Fabeldichtung vor uns. Aber freilich sind diese Reste verkümmert, und ihr einstiger Gehalt scheint vielfach durch spätere Fabelmotive getrübt zu sein. Dahin gehört beispielsweise eine von Boas erzählte nordwestamerikanische Fabel. »Die Tiere beschließen, eine neue Sonne zu machen, weil die seitherige zu heiß geworden sei und die ganze Erde verbrannt habe. Nun versuchen es alle Vögel, zum Himmel emporzusteigen, aber es gelingt ihnen nicht, ausgenommen einem, dem Coyoten: sobald der aber am Himmel steht und alles sieht, was auf der Erde vorgeht, beginnt er so unleidlich zu schwatzen und zu erzählen, daß die Tiere beschließen, ihn wieder abzusetzen und einen Klettervogel mit roten Flügeln zur Sonne zu wählen.« Offenbar liegt dieser Erzählung ein naturmythologisches Motiv zugrunde, das ganz in die Reihe der Pfeil- und ähnlicher Sonnenmythen gehört, nur daß statt des Menschen der Vogel der Held der Erzählung ist. Aber die Absetzung des Coyoten wegen seiner Schwatzhaftigkeit verrät sich als eine Zutat, die bereits einer späteren Richtung der Fabeldichtung angehört. Ebenso sind die in die Form von Tierfabeln gekleideten Stammesmythen sichtlich nicht frei von solchen Umwandlungen, die sich hier namentlich darin verraten, daß die Märchenhelden zwar nach Tieren genannt, im übrigen aber ganz als Menschen behandelt sind, so daß sie nicht

einmal die äußere Gestalt der Tiere bewahren, eine Umwandlung, die sich leicht unter dem Einfluß des Bedeutungswandels vollziehen konnte, den mit der sozialen Organisation der Stämme die Totemnamen selbst erfuhren[1]).

Wenn so die naturmythologischen und genealogischen Elemente höchstens noch wie halb verschollene Erinnerungen in der Fabel anklingen, so hängt das zunächst wohl mit dem allmählichen Zurücktreten der mythologischen Tiervorstellungen überhaupt zusammen. Entscheidend greift aber hier jedenfalls noch die weitere Tatsache ein, daß in den Eigenschaften und in dem Charakter der Tiere psychologische Bedingungen liegen, die neue, eigenartige Motive, die dem sonstigen Märchen ursprünglich fremd waren, in die Tierfabel einführten. Da diese Bedingungen ebenfalls von sehr ursprünglicher Natur sind und mit jenen Momenten, denen das Tier seine bevorzugte Stellung in der ältesten Mythologie und Kunst verdankt, eng zusammenhängen, so dürfen wir wohl annehmen, daß auch diese Fabelmotive oder wenigstens die nächstliegenden unter ihnen, aus denen sich dann die andern durch einen den Erscheinungen immanenten Motivwandel entwickelten, sehr frühe schon entstanden sind. Wirkten diese psychischen Antriebe wahrscheinlich verdrängend auf die einstigen naturmythologischen Ausgangspunkte der Tierfabel, so verliehen sie dieser nun andere, positive Eigenschaften, durch die sie alsbald in einen gewissen Gegensatz zum ursprünglichen Märchen trat. Indem die auffallenden physischen Unterschiede der Tiere, dann aber auch die ihrer Lebensgewohnheiten und ihrer Charaktere die Aufmerksamkeit fesselten, regten solche Unterschiede in besonderem Maße zu einer Art von freilich primitivem, aber doch relativ verständigem Nachdenken an, das der Tierfabel von dem Augenblick an, wo wir sie in ihren endgültigen Formen auftreten sehen, gegenüber dem Märchen den Charakter der Nüchternheit gibt. Damit zusammenhängend gestaltet sich dann auch durchweg die Komposition der Fabel wesentlich einfacher. Von den unendlichen Variationen und Verknüpfungen verschiedener Stoffe, die uns im Märchen begegnen, ist in ihr wenig

---

[1]) Boas, a. a. O. Bd. 23, S. 536 ff. Totemistische Stammesmärchen ebenda S. 550 ff.

zu spüren. Je mehr sie einen fest bestimmten, einheitlichen Zweck verfolgt, um so mehr schließt dies ja von selbst ein Abschweifen auf heterogene Motive aus. So gewinnt aus diesen psychologischen Bedingungen heraus die Tierfabel die zunächst widerspruchsvoll erscheinende Eigenschaft, daß das ganz nach Menschenart handelnde Tier an sich der gewöhnlichen Phantastik des Märchens entspricht, daß aber auf dieser Grundlage eine einfache, durchaus nicht phantastische, sondern verstandesmäßige Form der Erzählung entstehen kann. Je reiner sich die Tierfabel in dieser Richtung entwickelt, um so mehr streift sie daher namentlich auch den Zauberspuk des Märchens von sich ab. Nachdem sie einmal die Tiere handelnd und redend eingeführt hat, läßt sie diese durchaus im Geiste vernünftig überlegender Menschen und im wesentlichen ohne die Hilfe von Wunder und Zauber handeln. So begreift es sich, daß die Tierfabel allem Anscheine nach die älteste einheitlich in sich abgeschlossene und durch einen klar bestimmten Zweck zusammengehaltene Dichtgattung ist. Es erklärt sich daraus aber wohl auch die andere Tatsache, daß sie noch weit mehr als das Märchen große Länderstrecken durchwandert, und daß sie bei diesen Wanderungen verhältnismäßig viel mehr ihren ursprünglichen Inhalt bewahrt, so daß wir heute noch in den Tierfabeln der Hottentotten und anderer afrikanischer Stämme zum Teil bis ins kleinste dieselben Stoffe wiederfinden, die uns in der äsopischen Fabel der Griechen, in den indischen Fabelerzählungen und dann in dem Tierepos des Reineke Fuchs begegnen. Mit jenem stabileren Charakter der Fabelstoffe, der ihre große Verbreitung begünstigt, hängt endlich noch das weitere Merkmal zusammen, daß die Fabel viel weniger als irgendeine andere Form der Dichtung, vor allem viel weniger als das ihr nächstverwandte Märchen, den Charakter einer Gemeinschaftsdichtung besitzt. In der Tat ist sie nicht nur kurz und einfach genug, um leicht von einem einzelnen erfunden zu sein; sondern sie trägt auch in der Regel allzu konkrete Züge an sich, als daß man eine mehrfache, in genau der gleichen Weise sich wiederholende Entstehung für möglich halten könnte. Das schließt natürlich nicht aus, daß diese Dichtungsart ursprünglich ebenfalls auf eine Gemeinschaftsdichtung zurückgeht. In der Tat ist ja diese offenbar in jenen frühen Mischformen zwischen

Märchen und Fabel und in jenen kosmologischen und genealogischen Fabelmärchen gegeben, wie wir sie noch heute zum Teil in der erzählenden Dichtung primitiver Völker antreffen[1]).

Darum würde es nun auch verfehlt sein, wenn man die Griechen deshalb, weil die verbreitetsten und zugkräftigsten Fabelstoffe griechischen Ursprungs zu sein scheinen, für die Erfinder der Tierfabel überhaupt ansehen wollte. Das sind sie jedenfalls ebensowenig, wie Indien die alleinige Heimat des Märchens ist. Ja nicht einmal bei jener reifen Form der Tierfabel, die als ein einheitlich in sich abgeschlossenes und auf einen bestimmten Zweck gerichtetes Kunstwerk sicher auf einzelne Erfinder zurückweist, läßt sich eine solche Annahme durchführen. Vielmehr begegnen uns allerorten schon bei den Naturvölkern einfache Fabeln dieser Art, die häufig ein durchaus lokales und nationales Kolorit besitzen, und für die eine Übertragung von den Kulturgebieten der alten Welt her anzunehmen ganz unwahrscheinlich sein würde. Ein individuelles Gepräge tragen freilich auch diese Schößlinge einer wilden Fabeldichtung. Aber warum sollte nicht, ähnlich wie bei so manchem Lied, irgendein Sohn der Wildnis eine solche Dichtung frei erfunden und weiter gegeben haben? Allerdings sind die lokal beschränkten Fabeln primitiver Völker zugleich durchweg von einfacher Art. Es fehlen ihnen meist die scherzhaften Motive, die uns in Reineke Fuchs und seinen Verwandten ergötzen, und es fehlt ihnen noch mehr die moralische Wendung, die der äsopischen Fabel eigen ist, und die diese zur ältesten Form des Lehrgedichts stempelt. Anderseits läßt sich aber nicht verkennen, daß schon in jenen allerwärts bei primitiven Völkern vorkommenden Fabelmotiven die

---

[1]) Vielleicht darf man die ungeheure Verbreitungsfähigkeit der Tierfabel sogar als ein relatives Unterscheidungsmerkmal derselben gegenüber dem eigentlichen Märchen ansehen, da das letztere immerhin sehr viel wandelbarer und ungleich mehr von nationalen mythologischen Vorbedingungen abhängig ist, daher auch meist die Identifizierung der übereinstimmenden Märchenstoffe verschiedener Regionen viel zweifelhafter bleibt. In dieser Beziehung ist es für die Benfeysche Hypothese des indischen Ursprungs besonders verhängnisvoll, daß in dem Pantschatantra die Erzählungen, bei denen die Übereinstimmung mit anderwärts überlieferten Stoffen am unverkennbarsten ist, durchaus dem Gebiet der äsopischen Fabel angehören, für das Benfey selbst den griechischen Ursprung im allgemeinen als wahrscheinlich zugegeben hat (Benfey, Pantschatantra, I, S. 329).

Anlagen zu den späteren Formen verborgen sind. Was sie mit diesen gemein haben, das ist vor allem der einheitliche, verstandesmäßige Zweck, der zunächst noch ein sehr äußerlicher bleibt, der jedoch offenbar in dem Maße bereit ist, höheren Motiven Platz zu machen, als diese durch den Fortschritt der Sitte und der geistigen Bildung nahegelegt werden.

f. Entwicklungsformen der Märchen- und Fabeldichtung.

So sehr nun aber Märchen und Fabel in ihren letzten Verzweigungen auseinandergehen, indem die Tierfabel zu einer bloß in der Tierwelt spielenden, übrigens nüchtern-verständigen Dichtung wird, das Märchen dagegen sein phantastisches Gewand beibehält, jedoch mehr und mehr sich auf den Menschen als den Träger der Handlung zurückzieht, so laufen dennoch diese beiden Verzweigungen frühester Erzählung auch in ihrer späteren Entwicklung einander parallel. Das spricht sich vor allem darin aus, daß jede dieser Gattungen im wesentlichen die nämlichen Entwicklungsformen unterscheiden läßt. Nur treten diese bei der Tierfabel, nachdem die Trennung einmal eingetreten, im ganzen schärfer und bestimmter hervor, so daß möglicherweise sogar die analoge Fortbildung des Märchens nicht ganz ohne den Einfluß der Fabel erfolgt ist. Die erste dieser Formen, diejenige, auf der beide noch eins miteinander sind, können wir die des mythologischen Fabelmärchens nennen. Tier und Mensch vereinigen sich in ihm mit Sonne und Mond, Wind und Wolke und mit andern Naturerscheinungen, die sämtlich als lebende, tier- oder menschenähnliche Wesen gedacht werden. Der Inhalt der Erzählung ist dabei bald ein naturmythologischer, bald sind es Schicksale von Menschen oder Dämonen, die in ihr die Hauptrolle spielen. Immer aber herrscht der phantastische Charakter des Märchens vor. Beispiele solcher primitiver Fabelmärchen sind schon oben erwähnt worden. Es mögen sich hier noch zwei andere anreihen, die als typisch für die naturmythologische Gattung dienen können. Das erste ist einem Indianerstamm in der Nähe des oberen Sees nacherzählt: »Von drei Brüdern gingen die beiden ältesten zur Jagd, den jüngsten nahmen sie nicht mit. Der war darum betrübt. Er nahm sich ein Biberfell

um, legte sich damit in die Sonne und weinte. Da verlachte ihn die Sonne, sandte einen Strahl auf ihn herab und verbrannte sein Biberfell. Hierüber war der Knabe sehr erzürnt und beschloß, sich zu rächen. Er ging nach Hause und holte sich einen Strick. Den legte er da, wo die Sonne die Erde berühren mußte, in eine Schlinge. Diese zog er dann der Sonne um den Hals in dem Augenblick, wo sie zur Erde herabkam. Da ging der Sonne der Atem aus; es wurde dunkel, und sie fürchtete, ganz zu sterben. Sie rief daher in ihrer Not ein Mäuslein herbei und bat es, den Strick durchzunagen. Die Maus gehorchte, brauchte aber sehr lange Zeit. Als es ihr endlich gelang, die Schlinge zu lösen, wurde es wieder hell, und der Knabe sagte zur Sonne: jetzt magst du gehen, denn ich bin gerächt. Aber wäre die Maus nicht gekommen, so würde die Sonne gestorben sein«[1]). Das ist ein mythologisches Fabelmärchen reinster Art: ein Sonnenuntergangsmythus in Märchenform, in dem Mensch und Tier gleichzeitig als handelnde Personen auftreten. Der um den Hals der Sonne gelegte Strick klingt zugleich an die weitverbreiteten Pfeil- und Strickmythen, und die Vorstellung, daß der Sonne der Hals abgeschnürt wird, klingt an ozeanische Märchen an, in denen die Sonne als ein Kind vorkommt, das nur einen Kopf, aber keinen Leib und keine Glieder hat. Das zweite Beispiel ist ein melanesischer sogenannter »Schöpfungsmythus«. Er lautet in etwas verkürzter Form folgendermaßen: »Es war einmal ein Stein, der an der Landstraße lag. Dieser Stein war die Mutter Qatls, des Weltschöpfers. Als der Stein barst, wurde Qatl geboren, und nach ihm kamen noch elf Brüder. Als sie alle geboren waren, begann Qatl das Werk der Schöpfung: er schuf Menschen, Schweine, Bäume und alles mögliche andere. Als er aber fertig war, sagten zu ihm seine Brüder: 'laß doch nicht immer Tag sein, das ist unbequem'. Da hörte Qatl, daß auf einer benachbarten Insel Nacht sei. Er segelte daher dorthin, kaufte sie sich und kehrte mit ihr zurück, brachte auch ein Huhn und andere Vögel mit, die den Wechsel von Tag und Nacht angeben sollten. Als er so wiedergekehrt war, begann nun die Sonne sich zu bewegen und im Westen unterzusinken. Den Brüdern aber sanken die Augen, so daß sie zu

---

[1]) W. J. Hoffmann, The Menomini Indians, Ethnol. Rep. XIV, p. 181 f.

sterben fürchteten. Da belehrte sie Qatl, daß das der Schlaf sei«[1]). Mit der Frage, inwieweit solche Erzählungen wirkliche mythologische Vorstellungen enthalten, werden wir uns später zu beschäftigen haben. Wie es sich aber auch damit verhalten möge, unzweifelhaft tragen sie alle Merkmale der Märchendichtung an sich, und nichts spricht dafür, daß sie sich etwa aus irgendeiner höheren Form des Mythus oder mythischer Kosmogonie entwickelt hätten. Vielmehr besitzt eben hier offenbar die Mythenerzählung, wie alles, was man etwa mythische Theogonien und Kosmogonien der Naturvölker nennen könnte, durchaus die Form der phantastischen Märchendichtung.

Nachdem nun aber jenes ursprüngliche mythologische Fabelmärchen mit seinen stark hervortretenden naturmythologischen Bestandteilen, wie wir es zum Teil heute noch in der Märchenwelt der primitiven Völker kennen lernen, sich ausgelebt hat, ist damit die mythologische Märchenform selber noch nicht verschwunden. Vielmehr lebt gerade sie in den fruchtbarsten Stoffen des Volksmärchens der Kulturvölker weiter, in jenen, die noch heute mehr als alle andern, mehr vor allem als die moralisierende Fabel, aber auch mehr als das Scherzmärchen, das Entzücken unserer Kinder sind. Wie jedoch Sonne und Mond, Wolken und Sterne im heutigen Volksglauben nicht mehr göttliche oder dämonische Wesen bedeuten, während die alten in Busch und Feld ihr Wesen treibenden Dämonen und Geister und mit ihnen Wunder und Zauber immer noch fortleben, so ist jetzt auch das mythologische Märchen zum reinen Zaubermärchen geworden. Die Hauptmotive, die diese Märchendichtung der Kulturvölker bewegen, sind aber die wechselnden Schicksale des Menschen. Das Zaubermärchen gewinnt so, gegenüber seinen ursprünglicheren mythologischen Formen, eine weitere Perspektive. In diesem Sinne erniedrigt es nicht dereinst erhabenere Vorstellungen, wie man oft gemeint hat, sondern das innerhalb des Gesichtskreises des Naturmenschen unendlich einförmiger sich bewegende menschliche Leben gewinnt in ihm einen größeren Spielraum, und es setzt sich höhere Ziele. Nun erst entsteht der eigentliche Märchenheld, der Vorläufer des epischen

[1]) Codrington, The Melanesians, 1891, p. 156 ff.

Helden, der durch eigene Kraft Wundertaten verrichtet, unerhörte Schwierigkeiten überwindet, um sich schließlich das Glück zu erringen. Jetzt erst bilden sich deutlich jene über die Märchenliteratur aller Kulturvölker verbreiteten Typen der Märchenerzählung aus, von denen in den naturmythologischen Fabelmärchen des Naturmenschen kaum dürftige Spuren zu finden sind. Sie scheiden sich nach den beiden in den mannigfaltigsten Gestaltungen wiederkehrenden Charakteren der Märchenhelden. Der eine dieser Helden ist der naive, unschuldig und einsam, unbewußt seiner eigenen Kraft und nicht selten verstoßen und verachtet aufwachsende Held, der sich dann als ein Riese an Kraft bewährt, Ungeheuer bezwingt, Zauberdinge vollführt und schließlich eine schöne, im verzauberten Schloß verborgene Prinzessin und mit ihr die höchsten Güter der Welt gewinnt. Der andere ist der kluge, aber zumeist ebenfalls unscheinbare und verachtete Held, der nicht durch seiner Arme Kraft, sondern durch seinen Witz das Glück erringt, indem er Rätsel löst, die sonst niemand zu deuten vermag, oder durch seine Klugheit Schwierigkeiten begegnet, denen kein anderer gewachsen ist. In der Regel steht hier dem Helden zugleich ein Gegenspieler gegenüber, oder er ringt mit mehreren von ihnen um den Gewinn. Er überwindet die hoffärtige Prinzessin, indem er ihre Rätsel löst, oder er überlistet die mächtigeren Mitbewerber um ihre Gunst. Glück die Fülle, das ist so der durchaus nicht immer moralische, aber stets erfreuende Ausgang des phantastischen Zaubermärchens, dieser letzten und bleibendsten Entwicklungsform des einstigen mythologischen Fabelmärchens. Seinen wichtigen Einfluß auf die epische Literatur der Kulturvölker werden wir später kennen lernen. Seine psychologischen Motive aber liegen klar vor Augen. Sie brauchen durchaus nicht in den Höhen einer verschollenen Himmelsmythologie gesucht zu werden, sondern sie bestehen einerseits in dem nie ganz überwundenen Zauberglauben, der, wenn er auch seine Sicherheit einbüßt, mindestens in den Hoffnungen und Wünschen des Menschen fortlebt; und sie bestehen anderseits in den Idealen einer naiven Phantasie. Der Starke, der durch seine physische Kraft alles niederwirft, was sich ihm in den Weg stellt, und der Kluge, der durch seine Schlauheit seine Gegner überlistet, — das sind allezeit die beiden Idealmenschen der Volksphantasie.

Je nach nationaler Eigenart mag bald mehr das eine, bald mehr das andere dieser Ideale den Vorzug erhalten. Vorhanden sind sie stets beide, und einen dieser Heldentypen kann sich jeder zum Vorbild nehmen, der eine den Starken, der andere den Klugen.

Noch ehe sich diese letzten Formen des reinen Helden- und Zaubermärchens, für dessen beide Typen jede Märchensammlung die Beispiele bietet, aus der mythologischen Urform entwickelt haben, ist nun aber frühe schon eine andere Grundform der Märchen- und Fabeldichtung hervorgetreten, die zugleich die erste deutliche Scheidung von Märchen und Fabel mit sich führt. Wir wollen diese Form die der biologischen Märchen- und Fabeldichtung nennen. Von ihren beiden Unterformen ist die der Fabel die ältere; unverkennbar ist diese zugleich die älteste und ursprünglich verbreitetste Art reiner Tierfabeln. Sie ist sichtlich an den verschiedensten Orten ganz unabhängig entstanden. Doch, wie dies das Schicksal solcher Urformen zu sein pflegt, innerhalb der Kulturgebiete, in denen die weiteren Stufen zur Entwicklung gelangt sind, ist sie bis auf geringe Spuren untergegangen. Ihr Wesen besteht darin, daß sie sich als die frei erfundene Entstehungsgeschichte der Eigenschaften eines Tieres darstellt. Sie nimmt übrigens bei den verschiedenen primitiven Völkern etwas wechselnde Formen an. Einige Beispiele mögen als Belege dienen. »Die Lumme (ein Schwimmvogel der nordischen Meere) war«, so erzählten die Indianer Britisch-Columbiens, »einst ein großer Spieler, der alles und zuletzt sogar eine Halsschnur aus Zähnen an den Kranich verlor: die wollte aber die Lumme nicht hergeben, und sie sprang daher ins Wasser. Seitdem hat sie einen weißen Ring um den Hals«[1]). »Ein Panzerfisch (Ostracion) und eine Scholle (Pleuronectes)«, so lautet eine Fabel der Eingeborenen von Bligh-Island im indischen Ozean, »kratzten sich wechselseitig; aber die Scholle kratzte den Panzerfisch sehr kräftig, dieser jene nur ganz schwach, dann spielten sie Versteckens: der Panzerfisch verbarg sich unter einem Stein, wo ihn die Scholle leicht fand, die Scholle bohrte sich in den Sand, wo sie der Panzerfisch vergebens suchte. Das sah der Song (ein Fisch mit sichtbaren Zähnen), der darüber

[1]) Boas, Zeitschr. für Ethnol. Bd. 23, Verh. S. 546.

lachte, daß seitdem seine Zähne sichtbar geblieben sind«[1]. Diese melanesische Erzählung ist, wie man sieht, schon eine verwickeltere, vielleicht aus mehreren ursprünglich gesonderten Fabeln zusammengeflossene Komposition, die neben der Schuppenbildung der Haut die Lebensweise der beiden miteinanander wettenden Fische und schließlich auch noch die sichtbaren Zähne des »tertius gaudens« erklärt. In diesem letzteren Zug ist übrigens schon eine leise Wendung zur Scherzfabel erkennbar. Reich an solchen biologischen Fabeln sind endlich die afrikanischen Stämme. So gehört hierher die hottentottische Fabel von der Sonne und dem Schakal: »Die Sonne befand sich einst auf der Erde und saß hilflos am Wege, die Menschen beachteten sie nicht. Da ging der Schakal vorbei und nahm sie auf den Rücken, um sie weiter zu tragen. Die Sonne aber verbrannte ihm das Fell. Seitdem hat der Schakal einen schwarzen Rücken«[2]. Auch Rudimente ursprünglich mythologischer Fabeln, auf die schon die Rolle der Sonne in der letzten Erzählung hinweist, kommen hier vor. So in der folgenden hottentottischen Variante eines in Südafrika weitverbreiteten Fabelmotivs: »Der Mond sprach zum Hasen: gehe zu den Menschen und sage ihnen, wie ich sterbe und wieder lebendig werde, so sollt auch ihr sterben und wieder lebendig werden. Der Hase richtete aber die Botschaft verkehrt aus, indem er sagte: wie ich sterbe und *nicht* wieder lebendig werde, so soll es auch euch ergehen. Als der Mond das erfuhr, schlug er den Hasen auf den Mund, und seitdem hat der Hase einen gespaltenen Mund.« Da dieselbe Fabel in noch andern Variationen vorkommt, in denen der letztere Zug fehlt, so haben wir es hier offenbar mit einer Kombination des biologischen Motivs der Hasenscharte mit einem wahrscheinlich älteren mythologischen Motiv zu tun, das ausschließlich den Ursprung des Todes zum Gegenstande hat[3].

Den Übergang von dieser Form der Fabel zum biologischen *Märchen* bilden gewisse, bei den farbigen Menschenrassen nicht

---

[1] Codrington, The Melanesians, p. 360.

[2] W. J. H. Bleek, Reineke Fuchs in Afrika, 1870, S. 52. Ferner gehören verschiedene Bantu- und Haußafabeln dieser Sammlung hierher, z. B. S. 80, 83.

[3] Bleek, a. a. O. S. 54 ff. Weitere Varianten der gleichen Fabel sind von B. J. Haarhoff gesammelt, Die Bantustämme Südafrikas, 1890, S. 44 ff.

seltene Erzählungen von dem Ursprung der hell- und der dunkelfarbigen Menschen, Stoffe, die nach ihrer allgemeinen Tendenz durchaus noch in das Gebiet der biologischen Fabel reichen, gleichzeitig aber, da sie sich mit den Schöpfungsmythen berühren, in das mythologische Fabelmärchen hinüberspielen. Sie sind übrigens allem Anscheine nach ziemlich neuen Ursprungs und beweisen also neben manchen andern ähnlichen Erscheinungen, daß diese Art der Fabeldichtung unter den Naturvölkern immer noch fortlebt und nach Bedürfnis auch neue Stoffe hervorbringen kann. Als Beispiel sei eine Erzählung von der Loangoküste angeführt: »Zambi, der Schöpfer, rief zuerst zwei Paare von Menschen ins Leben und gab ihnen zum Haustier einen Hahn. Als dieser krähte, erwachte zuerst der jüngere Bruder und wusch sich im Brunnen, so daß er ganz weiß wurde. Der ältere aber war faul und stand erst später auf. Er fand daher nur noch schmutziges Wasser im Brunnen vor und blieb schwarz«[1]). Auch hier bemerkt man schon den Übergang zur Scherzfabel. Der Weiße als der später Erschienene ist der jüngere Bruder, gegenüber dem sich der Neger in gerechter Selbstironie als den Fauleren verspottet, der darum überall zu kurz komme. Eine weitere Gruppe dieser halb in das mythologische Gebiet, halb in das der Tierfabel reichenden biologischen Stoffe, die den Menschen zum Gegenstand haben, bilden die Abstammungsmärchen. Die Berührung mit Tierfabel und mythologischem Fabelmärchen ist hier eine unmittelbare Folge der weitverbreiteten totemistischen Vorstellungen. Bei den nordamerikanischen Indianerstämmen, bei denen sich solche Vorstellungen am dauerndsten erhalten haben, sind daher auch diese biologisch-mythologischen Fabelmärchen am weitesten verbreitet[2]). Den spezifisch menschlichen Charakter gewinnt jedoch die biologische Erzählung im allgemeinen erst da, wo sie nicht nur den Fabel-, sondern zuletzt sogar den Märchencharakter einbüßt und durch die Verbindung, in die sie mit bestimmten Orten und Völkerschaften tritt, unter gleichzeitiger Abstreifung der allzu phantastischen Elemente

[1]) Bastian, Die deutsche Expedition an der Loangoküste, Bd. 2, 1875, S. 218. Mehrere andere afrikanische Fabeln dieser Gattung stellt L. Frobenius zusammen, Weltanschauung der Naturvölker, S. 279 f.

[2]) Vgl. z. B. Boas, a. a. O. Bd. 23, S. 550 ff., Bd. 24, S. 399 ff.

der Märchendichtung ein organischer Bestandteil der Sage und epischen Erzählung geworden ist. In solchen Fällen kann sich dann zuweilen nur noch an dem biologischen oder genealogischen Motiv, das erhalten geblieben ist, der ursprüngliche Märchencharakter verraten. In der Tat sind die Stammessagen aller Kulturvölker erfüllt von solchen Märchenmotiven, und nicht selten fehlen dabei auch, wie in der griechischen, römischen und germanischen Stammesgeschichte, die phantastisch märchenhaften Züge nicht. Wie leicht sich aber alle diese sonst das Märchen kennzeichnenden Merkmale verwischen können, während doch das ausgesprochene biologische Märchenmotiv in der Gegenüberstellung der Eigenschaften verschiedener Berufe, Kulturen oder Volksstämme in ihrer Verknüpfung mit irgendeiner Ursprungslegende nachwirkt, dafür bildet die israelitische Stammesgeschichte einen sprechenden Beleg. Sie ist offenbar reich an biologischen Motiven. Doch die märchenhafte Ausschmückung schwindet um so mehr, je weiter sich die Erzählung von der Region des ersten Schöpfungsmythus entfernt. So sind die Geschichten von Kain und Abel, von Abraham und Lot, von Esau und Jakob offenbar biologische Sagen. Teils sind es die Gegensätze des Ackerbauers und des Hirten, wie in Kain und Abel, teils die der roheren und der überlegenen Kultur, wie in Esau und Jakob, teils sind es die geographischen Trennungen verwandter Stämme, wie in Abraham und Lot, die als Überreste biologischer Märchen hier anklingen. In ihrer abstraktesten Form begegnen uns diese schließlich in der Völkertafel der Genesis, in der als letzter Rest biologischer Deutung die Zurückführung der dem Erzähler bekannten Völker auf den Stammbaum der Noachiden mittels der Umwandlung der Völkernamen in Personennamen übriggeblieben ist.

Über der biologischen Fabel und dem biologischen Märchen erhebt sich sodann als eine dritte weitverbreitete und zum Teil ebenfalls schon auf primitive Stufen der Kultur zurückreichende Form die Scherzfabel und das Scherzmärchen. Wahrscheinlich ist unter ihnen die Fabel die ältere. Wird das Tier dem Menschen vertrauter, und beginnen die totemistischen Vorstellungen ihre Macht einzubüßen, so liegt es ja nahe, daß nun zu einer Zeit, wo sich auch im Lied die Lust an Scherz und Spott zu regen beginnt,

das mythologische Fabelmärchen da und dort zur scherzhaften Fabel wird. So vollzieht sich anscheinend ein stetiger Übergang von dem mythologischen Märchen zur biologischen und von dieser zur Scherzfabel. Besonders die Herleitung der Eigenschaften der Tiere aus erdichteten Erlebnissen derselben, durch die sich zuerst die biologische Fabel zur reinen Tierfabel entwickelt, fordert von selbst zur witzigen Vergleichung heraus, bei der das Tier seine einstige mythologische Bedeutung mehr und mehr einbüßt, wenn sie ihm nicht vorher schon abhanden gekommen ist. Das unheimliche Grauen, das dereinst viele Tiere einflößten, hat nun der Verspottung Platz gemacht, zu der den Naturmenschen das Ungewohnte überall da reizt, wo er es nicht mehr fürchtet. Sobald vollends diese scherzhafte Betrachtung von den äußeren körperlichen Eigenschaften, die die Motive der biologischen Fabel bilden, auf die inneren übergeht, die man den Tieren aus irgendwelchen, manchmal höchst zufälligen Gründen zuschreiben mag, so ist damit auch der Übergang zur Scherzfabel gegeben. In ihr hat der Sinn für das Komische und ein anfänglich allerdings noch etwas äußerlich bleibender Humor, der bis dahin wohl nur in einigen Abarten des Tanzes, namentlich des mimischen Tanzes zur Äußerung gelangt war, zuerst Eingang in die Dichtung gefunden. Hatten spezifisch tierische Merkmale das Thema der biologischen Fabel gebildet, so sind es nun mehr und mehr solche Eigenschaften, in denen sich menschliche Vorzüge oder Gebrechen in gesteigertem Grade zu wiederholen scheinen, durch die die Tiere zu typischen Repräsentanten menschlicher Charaktere werden. Wenn uns heute die Vorstellungen des stolzen Löwen, des tölpelhaften Bären, des schlauen Fuchses, des furchtsamen Hasen, der geschwätzigen Elster und andere allgemein geläufig sind, so mag es freilich sein, daß darin althergebrachte Gestalten der Tierfabel nachwirken. Immerhin wird man annehmen dürfen, daß die gleichen Motive, die uns diese Tiercharakteristik so fest eingeprägt haben, auch bei der Entstehung der Fabel nicht gefehlt haben, wenngleich dabei zum Teil die Lebensverhältnisse des Menschen und die Verbreitung der Tiere den Ausschlag gaben. So kann man es wohl verstehen, wenn der Löwe, der dem afrikanischen Neger ein gewohnter Anblick ist, bei ihm in den Tierfabeln, in denen die Motive unseres Reineke Fuchs wiederkehren, vom König

der Tiere zur Rolle des Gefoppten und Geprellten herabgesunken, und daß hier wie in Indien als der schlaue Betrüger an die Stelle des Fuchses der in Europa unbekannte Schakal getreten ist, dem übrigens, so gut wie dem Fuchs, wohl erst die Fabel diesen Charakter angedichtet hat. Um so bezeichnender ist bei diesem Polymorphismus der Tiere die Übereinstimmung der allgemeinen Motive und nicht selten auch der einzelnen Züge. Das allgemeine Motiv der Scherzfabel bleibt nämlich überall die Überlistung des Dummen und Ungeschickten, aber Ehrlichen durch den Schlauen und Heuchlerischen, der jedoch durch seinen nie versagenden Erfindungsgeist die Lacher auf seiner Seite hat. Das ist das bekannte Motiv des Reineke Fuchs, das in allen diesen Fabeln wiederkehrt. Aber auch die einzelnen Stücke, aus denen sich unser klassisches Tierepos zusammensetzt, begegnen uns in einer Anzahl von Fabeln, die über die ganze Kulturwelt zerstreut sind und über diese hinaus in zahlreichen Fabelmotiven, besonders der verschiedenen afrikanischen Stämme des Nordens wie Südens, vorkommen[1]). Die Frage nach

[1]) Bleek, Reineke Fuchs in Afrika. Die augenfälligsten Übereinstimmungen mit dem Reinekekreis finden sich in der Fabel der Hottentotten, die diese Stoffe möglicherweise auf ihrer frühen Wanderung von Norden nach Süden mitgebracht haben, besonders in den Fabeln vom Löwen und Schakal (S. 1 ff.). Weit weniger ist für die nordafrikanischen Fabeln der von Bleek gebrauchte Ausdruck »Reineke Fuchs in Nordafrika« zutreffend (S. 81 ff.). Daß übrigens der Fuchs in allen diesen außereuropäischen Fabelgebieten keine wesentliche Rolle spielt, ist schon oben bemerkt worden. Der Titel »Reineke Fnchs« ist also überhaupt nicht wörtlich zn verstehen. Auch kehrt der Reinekecharakter sonst noch bei im übrigen abweichendem Inhalt in der Tierfabel der verschiedensten Völker wieder, so daß man in dieser Figur, ähnlich etwa wie in dem Däumling des Märchens, einen Typns sehen darf, der der Scherzfabel aus allgemein menschlichen Motiven zugeflossen ist. So spielt z. B. in den von James Mooney gesammelten Märchen der Tscherokesen durchweg das Kaninchen eine ähnliche Rolle. (J. Mooney, Myths of the Cherokee, Ethnol. Report. Washington, XIX, 1900, p. 266 ff.) Überhaupt ist die da und dort in philologischen Kreisen noch immer spukende Hypothese, daß Fabel und Märchen irgendeinmal an irgendeinem Punkt der Erde zu einer bestimmten Zeit erfunden worden seien nnd von da aus ihre Wanderung durch die Welt angetreten hätten, eine ebenso voreilige Verallgemeinerung, wie sie psychologisch unmögliche Vorstellungen über diese Art der Volksdichtung voraussetzt. Märchen und Fabeln findet man überall, wo man sie sucht. Daß einzelne ansprechende Fabel- und Märchenstoffe zum Teil weite Strecken durchwandert haben, ist in Anbetracht dieser der Volksphantasie zukommenden Eigenschaft des Fabulierens begreiflich genug und wird eigentlich erst durch sie erklärlich.

dem Ursprungsort dieser Wanderfabeln hat uns hier nicht zu beschäftigen. Daß sie den Wanderstraßen semitischer Völker gefolgt sind, und daß sie bei den afrikanischen Stämmen einen besonders günstigen Boden gefunden haben, kann aber nicht wundernehmen, wenn man die große Verbreitung des gleichen allgemeinen Motivs in der arabischen Märchendichtung und den Charakter nüchterner Verständigkeit bedenkt, der uns überall in der afrikanischen Spruchweisheit von den alten Ägyptern und heutigen Kopten und Berbern im Norden bis zu den Bantuvölkern und Hottentotten im Süden entgegentritt[1]).

Mit der Scherzfabel steht die moralische Fabel sichtlich in so engem genetischen Zusammenhang, daß es wohl zweckmäßig ist, ihre Betrachtung hier sofort anzuschließen, ehe wir uns den parallel laufenden Formen des scherzhaften und des moralischen Märchens zuwenden. Wie die Scherzfabel wahrscheinlich aus dem Kreise der primitiveren Form der biologischen Fabeln hervorging, um dann in der witzigen Betrachtung des Tierlebens den Reiz zu seiner selbständigen Weiterbildung zu finden, so lassen uns auch die mannigfachen Zwischenstufen, die zwischen dieser und der moralischen Fabel vorkommen, einen genetischen Zusammenhang beider vermuten. Ein unverkennbares Zwischengebiet bildet hier vor allem eine große Zahl der alten äsopischen Fabelstoffe, in denen manchmal die moralische Schlußtentenz einfach einer Scherzfabel nachträglich angefügt zu sein scheint. Wie aber auch ohne eine solche ausdrückliche Bekräftigung aus der einen die andere Form hervorwachsen kann, das zeigt am deutlichsten der Reineke Fuchs in seiner Ausgestaltung zum Tierepos, wo er zu einer humorvollen Schilderung menschlichen Lebens und Treibens unter tierischer Maske geworden ist. Damit wird dann zugleich der Schwank zur Satire, die überall den moralischen Zweck in sich trägt, wenn sie ihn auch nicht zur Schau stellt. Ob die äsopische Fabel dies von Anfang an getan hat, ist eine wohl aufzuwerfende Frage. Jedenfalls wird das in solchen Fällen nicht geschehen sein, wo der Stoff einer scherzhaften Fabel, wie das

[1]) Man vergleiche die Sammlungen afrikanischer Sprichwörter von A. Seidel, Zeitschr. für afrikanische und ozeanische Sprachen, I, 1895, S. 132, V, 1900, S. 76. Dazu die Sammlung von Sprichwörtern, Märchen und Fabeln in desselben Verf.s Das Geistesleben der afrikanischen Naturvölker (o. J.).

sicherlich vielfach der Fall war, erst später der moralisierenden Tendenz dienstbar gemacht wurde. Anderseits ist es aber doch wahrscheinlich, daß, nachdem einmal die satirische und moralische Kraft der Tierfabel entdeckt war, nun spätere Erfindungen den überlieferten Stoff von vornherein in moralisierender Absicht ergänzten und vermehrten. Daß in solchen Erfindungen die Griechen besonders fruchtbar gewesen sind, das zeigt die Vorliebe, mit der Dichter, Rhetoren und Philosophen ihre Aussprüche an überlieferten oder frei erfundenen Fabeln und Parabeln veranschaulichten. In Indien haben in einer späteren Zeit in gleichem Sinne die buddhistischen Mönche die Fabel gepflegt, und mit dem Buddhismus sind dann viele der alten Fabelstoffe durch die ganze ostasiatische Kulturwelt gewandert[1]).

Indem sich die Tierfabel zur scherzhaften und satirischen und von da aus zur moralischen Form entwickelte, hat sie nun aber, wie man vermuten darf, zugleich wieder Rückwirkungen auf die Märchendichtung ausgeübt. So mündet in gewissem Sinne diese Entwicklung in ihren Anfang zurück: von der Mischung beider Formen war das mythologische Fabelmärchen ausgegangen, — in der humoristisch-satirischen und der moralischen Märchendichtung hat zwar das Märchen seinen menschlichen Inhalt bewahrt, gleichwohl hat es die Tendenzen teilweise in sich aufgenommen, die zuerst in der Tierfabel scharf ausgeprägt zur Entwicklung gelangt waren. Denn dem Märchen an sich liegen solche Tendenzen fern. Es will zwar nicht bloß ergötzen und unterhalten, wie man gemeint hat, sondern es ist in seinen Anfängen das natürliche Erzeugnis einer noch selbst in der Kausalität des Zaubers befangenen Phantasie. Eben darum liegt aber dieser Zauberwelt des Märchens ursprünglich jede verstandesmäßige Absicht, es liegen ihr Spott und Satire so gut wie Belehrung fern, und eigentlich widerstreitet dem reinen Märchen fortan jede solche Tendenz, daher sich denn auch viele alten Märchenstoffe dauernd davon frei gehalten haben. Um so wahrscheinlicher ist es, daß hier die in früher Zeit schon der dichterischen Einzelerfindung unterworfene Tierfabel einen solchen

[1]) Man vergleiche hierzu die Stücke aus der Anthologie der asiatischen Volksliteratur von A. Seidel, 1898.

Einfluß auf das spätere Märchen ausgeübt hat, wenn dies auch selbstverständlich bei der Unsicherheit, von der die Geschichte des Märchens umgeben ist, historisch nicht nachgewiesen werden kann.

Die weitere Verfolgung dieses Gegenstandes, der eine Aufgabe der literarhistorischen Forschung und der speziellen Völkerpsychologie ist, liegt uns hier fern. Es sei darum nur auf zwei Beispiele noch heute weitverbreiteter Märchen hingewiesen, von denen das eine den Übergang aus der rein phantastischen Form in die des Schwanks, das andere den in die moralisierende Tendenz zeigt. Das eine ist das Märchen von »Gevatter Tod«. Wenn, was in diesem Falle nicht unwahrscheinlich ist, ein Kreis indischer Märchen die älteste Form desselben bietet, so ist sein Ursprung eine Dämonengeschichte, die in dem uralten Glauben an Krankheitsdämonen ihre Wurzel hat: ein Mann verdient sich den Dank eines Dämons, der ihn dadurch belohnt, daß er in eine Königin fährt und auf die Beschwörung seines Wohltäters sie wieder verläßt und so dem letzteren zu Reichtum und Ansehen verhilft[1]). In den zahlreichen modernen Varianten dieses Märchens ist der Dämon zum Tod oder zum Teufel, das Märchen selbst aber ist zum reinen Schwankmärchen geworden, indem der Arzt, der mit dem Dämon seinen Pakt geschlossen hat, diesen überlistet, in der Regel aber zuletzt seiner Strafe nicht entgeht. Die Überlistung geschieht z. B. im deutschen Märchen dadurch, daß der Pate des Todes, der den Patienten sterben lassen sollte, wenn der Tod zu Häupten des Bettes steht, das Bett herumdreht[2]).

Den Übergang in das Moralische zeigt dagegen das Märchen »vom dankbaren Toten«, das in seinem Ursprung ebenfalls auf den Geister- und Dämonenglauben zurückgeht. Der Held des Märchens, der in dessen einzelnen Varianten in den verschiedensten Gestalten vorkommt, bringt den Geist eines Verstorbenen zur Ruhe, indem er seinen Körper begräbt, und er erringt sich damit den Schutz des dankbaren Geistes. In den zahlreichen Formen, in denen dieses Märchen gewandert ist, tritt nun aber jene mythische Grundlage

[1]) Benfey, Pantschatantra, I, S. 519 ff.

[2]) Grimm, Kinder- und Hausmärchen Nr. 44. Vgl. die verschiedenen Varianten dieses Märchens bei Gustav Meyer, Essays und Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde, 1885, S. 242 ff.

allmählich in den Hintergrund, während der Hauptakzent auf den Dank und die Belohnung fällt, die einer uneigennützigen Handlung zuteil werden. Das Märchen gewinnt auf diese Weise einen moralischen Schluß. In die Schilderung der Abenteuer des Helden gehen aber zugleich allerlei komische Verwandlungen ein, durch die es überdies zum Teil der scherzhaften Form angehört[1]).

Ähnliche Übergänge sind in der Märchendichtung der Kulturvölker überaus zahlreich. Die scherzhaften Verwandlungen und Überraschungen schmücken den Verlauf der Erzählung, und der moralische Schluß krönt das Ganze. Eines der ältesten Märchen, das uns die Literatur bewahrt hat, das ägyptische vom »Schatz des Königs Rhampsinit«, läßt sich schon hierher rechnen[2]). Wenn in ihm der listige Dieb, der alle Mittel, ihn zu fangen, zunichte gemacht hat, schließlich von dem bestohlenen König als Belohnung die Tochter zur Ehe erhält, »weil er die Ägypter überlistet hatte, die doch klüger seien als alle andern Nationen«, so verbindet sich hier ein scherzhaft ironischer mit einem moralischen Schluß. Denn die Schlauheit wird von den klugen Ägyptern als Tugend geschätzt, die Pointe des moralischen Märchens besteht aber in der Regel darin, daß die Tugend belohnt wird.

So bilden die mythologische, die scherzhafte und die moralische Form der Märchen- und Fabelerzählung eine kontinuierliche Entwicklung. Die mythologischen Motive wandeln sich durch einen ihnen immanenten Bedeutungswandel mit dem Verblassen der mythologischen Vorstellungen teils in rein phantastische, teils in scherzhafte um, und diese streben wiederum, dem Triebe nach einer erfreulichen Lösung der Verwicklungen nachgebend, einem moralischen Schlusse zu, der Erzähler und Hörer befriedigt. Dieser ganzen Entwicklung bleibt es aber eigen, daß die früheren Formen nicht verschwinden, während sie die neuen aus sich hervorgehen lassen, sondern daß sie neben ihnen fortan in ihrem eigenen Kreise den veränderten Anschauungen der Zeiten sich einfügen. So lebt das

---

[1]) Über die verschiedenen Varianten dieses Märchens vgl. Reinhold Köhler, Kleinere Schriften zur Märchenforschung, herausgegeben von Johannes Bolte, 1898, S. 5 ff.

[2]) Herodot, 2, 121. Maspero, Les Contes populaires de l'Égypte ancienne, 1889, p. 245 ff.

uralte mythologische Fabelmärchen, wenn auch der einstige kindliche Naturmythus in ihm keine Rolle mehr spielt, fortan in dem Zaubermärchen und seiner phantastischen Welt von Geistern, Ungeheuern und Wundertaten weiter. Noch heute kann es ohne scherzhafte Verwicklungen und ohne Moral bestehen, es nimmt aber diese auf, wo es sie findet, oder läßt sie willig sich anfügen. Die moralische Wendung der Fabel und des Märchens vollzieht sich freilich allem Anscheine nach überall erst unter dem Einfluß einer höheren Kultur und Sitte. Die Naturvölker kennen diese Form noch nicht. Je mehr die scherzhafte Verspottung oder die moralisierende Tendenz in Märchen und Fabel nicht bloß spätere Zusätze sind, sondern zu ursprünglichen Motiven der Erzählung werden, um so einheitlicher wird nun auch dieses nach einem bestimmten Plane gestaltet. Das schrankenlose Schweifen der Phantasie verschwindet allmählich. Es mehren sich aber auch die Spuren individueller Erfindung. Die ursprüngliche Gemeinschaftsdichtung geht so in ein Gebilde der Kunstschöpfung über, wenn auch der einzelne, der die Erzählung gedichtet oder nach älteren Motiven zu einem in sich geschlossenen Gebilde gestaltet hat, unbekannt bleiben mag. Darin unterscheidet sich nun zugleich die weitere Form der Erzählung, die hier an das Märchen sich anschließt, und von der das letztere vielfach aufgenommen und weitergeführt wird: die epische Dichtung. Sie besteht gerade infolge des verwickelteren Aufbaus, den ihre höhere Entwicklung mit sich führt, während einer ungleich längeren Zeit als das Erzeugnis einer Gemeinschaft, an der viele einzelne und zuweilen ganze Zeitalter geschaffen haben.

g. Das Problem des Epos.

Das Problem der Entstehung des Epos ist bekanntlich zuerst in konkreter Gestalt in der Frage nach dem Ursprung einzelner, durch ihre Bedeutung für die Weltliteratur hervorragender epischer Dichtungen in den Gesichtskreis historischer Forschung getreten. Nicht darum handelte es sich, wie nationale Epen überhaupt entstehen können, sondern wie Ilias und Odyssee, oder wie das Nibelungenlied entstanden seien. Wenn aber diese Frage überhaupt verhältnismäßig spät auftauchte, so lag dies naturgemäß darin begründet, daß es als eine selbstverständliche Voraussetzung galt, Werke der Kunst,

deren Ursprung für uns in Dunkel gehüllt ist, könnten zu keiner Zeit anders entstanden sein, als wie dichterische Werke noch jetzt entstehen, nämlich als Schöpfungen einzelner Dichter, gleichgültig ob der Name eines solchen, wie der des Homer, in der Überlieferung erhalten blieb, oder ob er, wie bei dem Nibelungenlied, verschollen ist. Wie ein Epos, das die heutige Literatur der Kulturvölker hervorbringt, nur ein Kunstepos sein kann, so betrachtete man also auch das ursprüngliche Epos unter diesem Gesichtspunkt, wenn auch selbstverständlich zu jeder Zeit anerkannt wurde, daß ein Werk aus längst vergangener Zeit möglicherweise verstümmelt oder in teilweise verderbten Texten überliefert sein könne. Seit Friedrich August Wolf hat nun die philologische Kritik dieser unitarischen Auffassung vor allem bei jenen Hauptwerken, um die sich die epische Frage bewegte, wachsende Schwierigkeiten bereitet. Ließ sich die Meinung, daß Werke wie Ilias und Odyssee in allen ihren Teilen von einem einzigen Dichter herrührten, nicht mehr aufrechterhalten, so standen nun aber zwei Wege offen, um über die inneren und äußeren Unterschiede und Widersprüche ihrer Komposition Rechenschaft zu geben: entweder konnte eine Anzahl ursprünglich unabhängig entstandener Teile nachträglich zusammengefügt sein, — das war die »Liedertheorie« Karl Lachmanns; oder es war ursprünglich schon ein einheitliches Gedicht vorhanden gewesen, das dann allmählich durch Einschaltungen und Zugaben späterer Dichter vervollständigt wurde, — das war die zuerst von Gottfried Hermann aufgestellte »Erweiterungstheorie«, die von A. Kirchhoff eingehender begründet wurde und in U. von Wilamowitz einen beredten Verteidiger gefunden hat[1]).

Indem man sich bemühte, diese beiden Theorien durchzuführen und sie zugleich mit dem einheitlichen Charakter des Epos vereinbar zu machen, stellten sie sich nun aber schließlich im Grunde doch als Modifikationen der unitarischen Hypothese dar, bei denen man nur die ursprüngliche Einheit der Dichtung jedesmal an Punkte verlegte, die entgegengesetzten Enden der Entwicklung angehörten.

---

[1]) A. Kirchhoff, Die Homerische Odyssee[2], 1879. U. von Wilamowitz-Möllendorf, Homerische Untersuchungen, 1884. Die Komposition der Odyssee.

Die Liedertheorie ließ diese Einheit durch einen letzten Dichter zustande kommen, der zugleich der Redaktor und Sammler aller vorangegangenen Einzellieder gewesen sei. Die Erweiterungstheorie sah sie in einem in ältester Zeit entstandenen kürzeren Gedicht, das Spätere durch Episoden und Zusätze ergänzt hätten, worauf dann die auch hier nicht ganz zu entbehrende Schlußredaktion sich im wesentlichen auf eine endgültige Ordnung der überlieferten Teile beschränkte. Danach stimmten beide Theorien auch in dem Sinne mit der unitarischen Auffassung zusammen, daß sie das Volksepos durchaus nach dem Vorbild des Kunstepos beurteilten, insofern sie eine streng begrenzte Anzahl einzelner Dichter annahmen, deren jedem ein fest bestimmter Anteil an dem Werke zukomme. So hat z. B. nach Kirchhoff die Odyssee drei Verfasser: einen ältesten, der die eigentliche Heimkehr des Odysseus behandelte, einen jüngeren, der diesen Stoff in unmittelbarer Anlehnung an den älteren Dichter ergänzte, und endlich einen jüngsten, der den so überlieferten Text umgearbeitet und erweitert habe, indem er ihm eine Anzahl anderer, dem gleichen Sagenkreise angehöriger Stoffe einverleibte. Der Unterschied zwischen dem von einem einzelnen Dichter geschaffenen Kunstepos und dem Volksepos besteht demnach hier, ebenso wie bei der Liedertheorie, die in dieser Beziehung auf gleichem Boden steht, wesentlich nur darin, daß das Volksepos aus der Arbeit mehrerer Dichter hervorgegangen ist, von denen aber jeder einzelne den ihm zukommenden Teil oder die von ihm herrührende Bearbeitung des überlieferten Textes ganz in der Weise des Kunstepos vorgenommen haben soll. Man könnte das Verhältnis von Kunstepos und Volksepos nach beiden Auffassungen daher kurz dahin definieren, daß das Volksepos aus mehreren Kunstepen und ihrer schließlichen Überarbeitung durch einen die Teile sammelnden letzten Dichter entstanden sei.

h. Formentwicklung des Epos.

Es ist das Verdienst Steinthals, daß er zuerst auf Erscheinungen hinwies, bei denen wir nicht bloß darauf beschränkt bleiben, aus dem fertigen Werk auf seine Entstehung zurückzuschließen, sondern wo wir diese Entstehung selbst noch unmittelbar verfolgen können. Steinthal machte in dieser Beziehung besonders auf die epische

Dichtung der Serben und Esten und auf die finnische Dichtung »Kalewala« aufmerksam, um an ihnen den fließenden Charakter der Volksdichtung zu erläutern, der mit der Vorstellung einer Zusammenfügung aus mehreren bereits kunstmäßig ausgebildeten Liedertexten unvereinbar sei. Eine solche kunstmäßige Ausgestaltung könne, wie das bei dem finnischen Epos tatsächlich geschehen, nachträglich den im Volke in schwankender Überlieferung lebenden Stoff fixieren, nimmermehr aber der Ausgangspunkt der epischen Volksdichtung selbst sein. Leider wurde jedoch Steinthal teils durch seine Opposition gegen die Liedertheorie, teils auch wohl durch die ihm eigenen Voraussetzungen über die Beziehungen der Volksdichtung zur »Volksseele« von dem richtigen Wege der Beobachtung, den er hier eingeschlagen, wieder abgelenkt und zu einer rein begrifflichen Konstruktion verführt, die ihrerseits kaum eine zureichende Grundlage in der Beobachtung fand[1]). Er unterschied nämlich zunächst drei Entwicklungsstufen epischer Dichtung: das epische Einzellied oder die Romanze, das eine einzelne Handlung verherrliche, eine Reihe verschiedener und möglicherweise unabhängig entstandener Lieder mit einem ihnen gemeinsamen Helden, den Romanzenzyklus, und endlich das »organische Epos«, in dem von vornherein alle Teile ein einheitliches Ganze bilden sollen. Von diesen drei Formen behauptete er aber, es seien nicht etwa die höheren aus den niedrigeren und einfacheren hervorgegangen, sondern in jeder von ihnen präge sich eine bestimmte, unabänderlich gegebene Eigenschaft der Volksseele aus. Wie die Formen der isolierenden, der agglutinativen und der flektierenden Sprache eine Entwicklungsreihe bilden und doch nie ineinander übergehen sollen, ähnlich sei es auch mit jenen drei Entwicklungsstufen epischer Dichtung. So gehörten Homer, das Nibelungenlied, aber auch der finnische Kalewala zur dritten Form, die serbischen Lieder von Marko dem Königssohn und die spanischen Romanzen vom Cid seien dagegen zur zweiten zu rechnen. Immerhin gab Steinthal zu, daß bei einem und demselben Volke neben der höheren auch jede der niederen Formen bestehen könne, womit dann freilich zugleich die

---

[1]) Steinthal, Das Epos, Zeitschr. für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft, Bd. 5, 1868, S. 1 ff.

ohnehin bedenkliche Analogie mit den drei Sprachstufen hinfällig geworden war[1]).

Waren die Beispiele im Werden begriffener Volksepik, auf die sich Steinthal bei seinen Betrachtungen berufen konnte, noch spärlich und, wie namentlich der finnische Kalewala, wegen der bedeutenden Umarbeitungen durch den die Volkslieder sammelnden Dichter keineswegs einwurfsfrei gewesen, so hat nun seitdem die Kenntnis der Volksepik auf allen Stufen ihrer Entwicklung bedeutende Fortschritte gemacht. Besonders aber für dasjenige Stadium, das für diesen Werdeprozeß das wichtigste ist, für den Übergang einzelner, durch die Person eines Helden verbundener Lieder in den zusammenhängenden Heldengesang, haben die Beobachtungen von W. Radloff bei den Kara-Kirgisen sowie die Untersuchungen über die epischen Lieder der Russen und der südslawischen Völker ein wertvolles Material geliefert[2]). Namentlich die Gesänge der schwarzen Kirgisen sind hier für den noch im Flusse befindlichen Anfangszustand der epischen Dichtung charakteristisch. Indem außerdem ihre Lieder unmittelbar nach den Worten des Sängers aufgezeichnet wurden, geben sie ein lebendiges Bild der Entstehung dieser Poesie, wie es in andern Fällen, wo die Niederschrift entweder bloß nach der ungefähren Erinnerung geschah, oder wo, wie bei dem finnischen Epos, eine dichterische Bearbeitung dazwischentrat, weit weniger möglich ist. Dagegen bietet die Epik der Serben und der Russen insofern ein glückliches Vergleichsobjekt, als in ihr die Dichtung nach Form wie Inhalt bereits in die Bahnen einer festen Tradition eingelenkt ist, während sie sich doch durch ihre Zersplitterung in eine

---

[1]) Steinthal, a. a. O. S. 12 ff.

[2]) W. Radloff, Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme. V. Teil: Die Dialekte der Kara-Kirgisen. 1885. (Aus: Die Sprache der nördlichen türkischen Stämme, I. Abt.) Über die Epik der Russen: W. Bistrem, Das russische Volksepos, Zeitschr. für Völkerpsychol. u. Sprachwissenschaft, V, 1868, S. 180, VI, 1869, S. 132 ff. Wollner, Über die Volksepik der Großrussen, 1879. Über die Epik der Serben: neben der vortrefflichen Übersetzung der Talvj, Volkslieder der Serben, 1835², besonders der Markolieder, Bd. 1, S. 201, Bd. 2, S. 176 ff., die Einleitung von Kapper zu seinen Gesängen der Serben, 1852, Bd. 1, und die Abhandlungen von Asmus Sörensen im Archiv für slavische Philologie, Bd. 14—19. Über Kalewala J. Krohn, Die Entstehung der einheitlichen Epen, Zeitschr. für Völkerpsychologie, Bd. 18, 1888, S. 59 ff., und besonders D. Comparetti, Der Kalewala oder die traditionelle Poesie der Finnen. Deutsche Übers. 1892.

große Zahl einzelner unverbundener Lieder von dem eigentlichen Epos weiter entfernt als die Dichtung der Kirgisen und der Kalewala der Finnen, von denen namentlich der letztere schon vor der Sammlung und stellenweisen Umdichtung der einzelnen Lieder durch den um die Erhaltung dieses Schatzes hochverdienten Dichter Lönnrot bereits insofern ein zusammenhängendes Ganzes gewesen ist, als die einzelnen Lieder unter sich verbundene mythische Vorgänge zu ihrem Inhalte haben. Das ähnliche gilt aber im wesentlichen schon von den meisten Gesängen der Kirgisen, die in der Gestalt eines einzigen Helden ihre Vereinigung finden; nur daß hier überall der Zustand noch ein ursprünglicherer ist. Dem gegenüber sind bei den Slawen die einzelnen Lieder unabhängiger voneinander. Indem jedes ein abgeschlossenes Ganzes für sich bildet, gleichen sie mehr einem Romanzenzyklus als einem beginnenden Epos, und gerade diese Abgeschlossenheit der Romanzenform mußte hier der Fortbildung zu einem einheitlichen Heldengedicht hindernd im Wege stehen. So begreift es sich wohl, daß die Lieder der Serben in formaler Beziehung weiter als der Kalewala und in gewissem Sinne sogar weiter als die Gesänge der Kirgisen vom Helden Manas von dem eigentlichen Epos entfernt, und daß sie gleichwohl an dichterischer Schönheit beiden überlegen sind.

Was nun den Gesang der Kara-Kirgisen nach den Aufzeichnungen und Schilderungen von Radloff vor allen diesen andern Beispielen zu einem wertvollen Zeugnis für die psychologische Entwicklung macht, das ist vor allem der Umstand, daß hier anscheinend alles noch im Flusse des Werdens begriffen ist, und daß sich doch schon deutlich die Punkte erkennen lassen, bei denen eine festere Tradition anknüpfen kann, oder bei denen ein Zusammenschmelzen der einzelnen Bruchstücke allmählich einsetzt. Schon ist namentlich in der beginnenden Ausbildung eines Sängerstandes der erste Schritt getan, der überall zu einer epischen Fixierung der bis dahin noch in der Überlieferung schwankenden Sagen- und Mythenstoffe erforderlich ist. Zwar ist noch jeder unter den Stammesgenossen bis zu einem gewissen Grade des Gesanges und der alten Liederstoffe kundig. Doch hat sich bereits eine nicht fest abgeschlossene, aber bei dem abendlichen Vortrag der Lieder im Kreise der Zeltgenossen fast allein hervortretende Gruppe von

Sängern gebildet, Männer, die durch dichterisches Talent über die andern hervorragen. Der Aöde in seiner ursprünglichsten Form steht in diesen Natursängern der Schwarz-Kirgisen vor uns. Damit hängt nun auch der Abstand zusammen, der diese Lieder von den phantastischen Märchenerzählungen der Naturvölker und selbst von der Art trennt, wie andere, nahe verwandte Kirgisenstämme dieselben mythischen Stoffe behandeln. Hier überall herrscht noch die prosaische Märchenerzählung. Dort dagegen hebt den Sänger, dem, wie er selbst sagt, »Gott die Gesangesgabe ins Herz gepflanzt hat«, die dichterische Begeisterung, und seine Erzählung nimmt so, dem inneren Drange folgend, von selbst die rhythmische Form an, die nun wetteifernd von ihm und seinen Sangesgenossen gepflegt, weitergebildet und mehr und mehr in ein bestimmtes Metrum gebracht wird.

Das ist der entscheidende Schritt, der für die Entstehung einer trotz der Vielheit der Beteiligten einheitlich sich gestaltenden Gemeinschaftsdichtung unerläßlich ist. Denn die fest geschlossene metrische Form ist es, die ganz anders dem Gedächtnis sich einprägt als die lose und wandelbare Prosaerzählung; und der berufsmäßige Sänger ist zu solcher Leistung vor andern geübt und befähigt. Was ein besonders begnadeter Sänger gesungen, das bleibt den Hörern lebendiger in der Erinnerung. Er wird nun zum Vorbild für andere, wenn sie die gleiche Geschichte erzählen. Kommt noch hinzu, daß eine Schilderung in besonderem Maße das Interesse fesselt, so bilden sich jetzt ganze Episoden, die in fester Tradition überliefert werden. Nicht minder prägen sich Redewendungen und Bilder oder selbst einzelne staunenerregende Handlungen, die wiederholt in dem Vortrage des Sängers vorkommen, fester dem Gedächtnis ein. Jene werden nun zu stabilen Redewendungen, diese zu Ausschmückungen der Erzählung, beides um so leichter, als die gebundene Form zu Füllmitteln drängt, die dem Dichter Ruhepausen der Erfindung gönnen oder stets bereit sind, Übergänge zu vermitteln. So setzt sich der Vortrag aus Improvisation und gedächtnismäßiger Rezitation zusammen. Bei den Kara-Kirgisen treibt sichtlich die erstere noch üppige Blüten. Jeder Sänger ist bereit, der Gelegenheit entsprechend den überlieferten Stoff zu verändern oder zu ihm hinzuzudichten. In den Helden-

liedern der Serben ist bereits die Tradition fester geworden. Ganze Verse kehren an geeigneten Stellen wieder. Daß der Königssohn Marko einen oder mehrere Türken mit seinem Schwert in zwei Hälften spaltet, daß er und sein Roß den Wein aus Kesseln trinken, dies und anderes wird bei verschiedenen Gelegenheiten beinahe mit den gleichen Worten berichtet. Noch weiter ist dieser Prozeß in den historischen Liedern der Großrussen fortgeschritten, wo geradezu der Hauptinhalt eines Liedes in unveränderlicher Form gedächtnismäßig wiederholt zu werden pflegt, und nur noch Einzelheiten der freien Hinzudichtung des Sängers überlassen bleiben, oder wo zuweilen sogar, wenn die erlernten Verse im Stiche lassen, die Prosaerzählung ergänzend eingreift. Diese Erstarrung der überlieferten Formen und Stoffe in einem gewissen, im einzelnen Fall natürlich wieder wechselnden Grade ist das notwendige psychologische Ergebnis der fortwirkenden Tradition. Sie verschafft unvermeidlich dem Moment des Beharrens mehr und mehr das Übergewicht über die freie dichterische Gestaltung, besonders dann, wenn der Sänger zum berufsmäßigen Aöden geworden ist. Dieser verfügt über einen Schatz von Liedern, von denen zahlreiche zunächst nur durch einen Haupthelden, dann auf einer weiteren Stufe durch ein wichtiges, lange in dem Gedächtnis der Nachlebenden bewahrtes Ereignis zusammengehalten werden, und die so die Anlage zu einem epischen Ganzen in sich tragen. Der Sänger singt jedesmal nur eine Episode. Aber auch den Hörern ist das Ganze geläufig. So kann ein epischer Stoff in allen seinen Teilen in im wesentlichen abgeschlossener Form in der mündlichen Tradition fortleben, so daß einer späteren Zeit, die zur schriftlichen Aufzeichnung schreitet, möglicherweise nichts mehr zu tun bleibt, als die einzelnen Episoden in der ihnen durch den Stoff gebotenen Ordnung aneinanderzureihen und, wo es not tut, durch die Einfügung kleiner Zwischenglieder zu ergänzen.

So eröffnet eine solche primitive Epik, in der wir noch alles im Flusse sehen, einen Einblick in die wahrscheinliche Entstehung auch der späteren klassischen Epik, und manche Eigenschaften, die diese noch in ihrer endgültigen Gestaltung, die besonders auch das griechische Epos darbietet, treten dadurch in eine hellere Beleuchtung. Nicht bloß die Befestigung und schließliche Erstarrung der ursprüng-

lich in sprudelnder Improvisation den geläufigen Sagenschatz behandelnden Dichtung, sondern auch die Wirkungen der Kulturatmosphäre, die den Sänger umgibt, und in der er seine Lieder vorträgt, lernen wir hier verstehen. Denn diese Wirkungen treten gerade unter primitiven Verhältnissen, wo sie ebenfalls erst im Werden begriffen sind, deutlicher hervor. Das Publikum des kirgisischen Sängers steht überall wesentlich noch auf dem gleichen Niveau der Kultur, und der Sänger, der die alten bekannten Erzählungen vorträgt, ist daher willkommen überall. Aber Standesunterschiede fehlen schon hier nicht, und so schlägt jener einen wesentlich andern Ton an, wenn er vor seinesgleichen, oder wenn er vor einem angesehenen Häuptling seine Lieder vorträgt. Ist vollends noch ein russischer Beamter zur Stelle, so ermangelt er nicht, eine Schmeichelei auf den weißen Zaren, den großen Freund seines Volkes, einzuflechten. Hier eröffnet sich uns bereits deutlich die Perspektive auf die berufsmäßigen Aöden der Griechen oder auf die Spielleute des Mittelalters, die an den Sitzen der Fürsten und Vornehmen ihre Lieder von den Taten der Vorfahren anstimmten. In dieser Anpassung an den Kreis von Hörern, dem es vorgetragen wurde, konnte das Epos allmählich zum wirklichen Heldenlied werden, was es zu Anfang wohl nur in einem beschränkten Sinne war. Es spiegelt auch jetzt, auf der Höhe seiner Entwicklung angelangt, die Kultur und den Geist seiner Zeit keineswegs in ihrer ganzen Weite und Tiefe, sondern es ist ein Bild der Lebensanschauungen jener ritterlichen und höfischen Kreise, für die es gedichtet ist, und in die sich der Sänger mit seinem eigenen Denken und Fühlen einlebt, auch wenn er selbst ihnen nicht angehört. Von dieser Stufe ist freilich das Lied der Kirgisen so weit wie möglich entfernt. Wie die Gusla, die landesübliche Gitarre, von jedem aus dem Volke gespielt und, soweit er kann, mit Gesang begleitet wird, so sind die Stoffe dieser Lieder die alten Märchenstoffe, die auch bei den andern Kirgisen- und Turkstämmen umlaufen, nur daß sie bei diesen des poetischen Schwunges und der rhythmischen Form entbehren, die sie bei jenem sangesfreudigen Steppenvolk angenommen haben.

Nach allem dem eröffnen uns diese Lieder, namentlich wenn wir noch die weiteren Stufen etwa der großrussischen und der südslawischen Volkspoesie mit ihren schon einer höheren Kultur an-

gehörenden und in festerer Tradition überlieferten romanzenartigen Liedern und Liederzyklen hinzunehmen, einen deutlichen Einblick in das Zusammenwirken der allgemeinen Motive, aus denen heraus eine Gemeinschaftsdichtung entstehen und sich weiterentwickeln kann. Dennoch würde es übereilt sein, aus diesen Beispielen nun sofort ein allgemeines Gesetz folgern zu wollen, das für die epische Dichtung aller Zeiten und Völker maßgebend wäre. Insbesondere jener Wandel zwischen neu sich regenden dichterischen Trieben, denen gegenüber sich die epische Form noch in fortwährendem Flusse befindet, und der Erstarrung dieser Form zu gedächtnismäßiger Überlieferung, wie ihn uns im schärfsten Kontrast dort die Volksdichtung der Kirgisen, hier die der Großrussen darbietet, dieser Wandel wird in einem gewissen Maße überall wiederkehren, weil er mit der eigensten psychologischen Natur gemeinsamer Überlieferungen zusammenhängt und daher bei den verschiedensten Objekten solcher Tradition, bei Religion und Sitte ebensogut wie bei dem Kultlied oder dem Epos, eintritt. Wie schon im Individuum jede oft geübte psychische Funktion allmählich mechanisiert wird, so führt auch die Gemeinschaft die dereinst im frischen Werdetrieb entstandenen Formen schließlich mehr und mehr als stabil gewordene Überlieferungen fort. Immerhin kann in einer Beziehung die Dauer eines solchen überlieferten Erzeugnisses und der Wandel der Kulturen, den es dadurch miterlebt hat, einen wichtigen Unterschied mit sich führen, der gerade in die Geschichte des Epos, wie wir vermuten dürfen, bedeutsam eingreift. In den Volksliedern der Serben und Großrussen, deren Sänger heute noch im wesentlichen demselben Kulturmedium angehören, das vor Jahrhunderten die Entstehung dieser Lieder umgab, hat sich jener Prozeß einer allmählichen Erstarrung einer dereinst unter dem Einfluß bestimmter äußerer Anregungen, sei es eindrucksvoller Persönlichkeiten oder wichtiger Ereignisse, entstandenen Volksdichtung offenbar nur einmal vollzogen. Bei den Russen, wo die Anlässe zu einer Wiederbelebung gänzlich fehlten, ist daher diese Dichtung allem Anscheine nach dem notwendigen Ende solcher Erstarrung, dem Absterben, nahe. Das wird sich naturgemäß anders gestalten, wenn die epische Dichtung, wie dereinst die der Griechen, einen Wechsel der Kultur überdauert, der selbst neue schöpferische Antriebe, zugleich aber

auch in mancher Beziehung einen Wandel der religiösen und der sittlichen Anschauungen mit sich führt. So waren in der Tat die Bedingungen beschaffen, als die höhere ionische Kultur nicht nur die alten epischen Stoffe, sondern als sie diese auch in den festen Formen übernahm, in die sie in den Homerischen Gedichten gegossen waren. Nun regte sich neben der selbständigen Neubearbeitung dieser Stoffe in der für uns zumeist untergegangenen Dichtung der Homeriden begreiflicherweise auch das Streben, den alten Homer selbst, wo die Anschauungen der heroischen Zeit allzusehr der neuen Gesittung widerstrebten, durch Ergänzungen oder Umdichtungen dieser anzupassen, wie das sprechend der nach allen Anzeichen verhältnismäßig spät entstandene Abschluß der Ilias, die erschütternde Szene zwischen Achill und Priamus, zeigt. Aber eine solche Neubelebung schaltet immer noch mit dem überkommenen Gut. Sie bewegt sich in der altehrwürdigen Sprache der Homerischen Dichtung, und sie bedient sich der bekannten stereotypen Redewendungen des alten Epos, die wie vereinzelte Schollen aus der unter dem Ansturm der neuen Zeit wieder flüssig gewordenen Form in die neuen Teile der Dichtung hineinreichen[1]). So mag es geschehen, daß eine epische Dichtung, wenn sie in so hohem Maße wie die Homerische durch innere und äußere Bedingungen gegen die zerstörenden Wirkungen der Zeit geschützt, und wenn sie doch anderseits nicht minder den Einflüssen des Wechsels der Kultur ausgesetzt ist, solche Vorgänge der Belebung und der Erstarrung mehrmals nacheinander durchmacht. Gleichwohl bringen es die psychischen Bedingungen aller dieser Erscheinungen mit sich, daß die Erstarrung zuletzt die Oberhand gewinnen muß. Auch für die endgültige Fassung der Homerischen Gedichte war diese schließlich unabänderlich geworden, nachdem die Überlieferung vollends schriftlich fixiert und in dieser Form zu kanonischer Geltung erhoben war.

i. Stoff des Epos.

Dieser Wechsel zwischen dem fließenden Zustand neu entstehender Dichtung und ihrem allmählichen Erstarren, dem unter Um-

[1]) Vorzüglich hat diesen Prozeß O. Immisch am Beispiel Homers geschildert in seinem Vortrag: Die innere Entwicklung des griechischen Epos, 1904, S. 9 ff.

ständen eine neue Verflüssigung mit der unabänderlich an sie gebundenen abermaligen Erstarrung folgen kann, ist an sich ein rein formaler Prozeß. Ist auch dieser Prozeß niemals unabhängig von dem Inhalt zu denken, so kann er doch an den allerverschiedensten mythischen oder sagenhaften Inhalten sich abspielen, und es erhebt sich daher die Frage, wie der neben jenem Formwandel überall einhergehende und ihn beeinflussende Wechsel der epischen Stoffe entsteht. Hier tritt nun der Unterschied von Stoff und Form zunächst darin augenfällig hervor, daß der Formwandel mit seinen Perioden der Belebung und der Erstarrung epischer Gebilde als ein verhältnismäßig gleichförmiger und stetiger Verlauf erscheint, während die Stoffe des Epos außerordentlich mannigfaltig sein können. Vor allem treten hier die Anfänge und die letzten Entwicklungen der epischen Dichtung in einen starken Kontrast zueinander. Hier scheint in der Tat beinahe alles ausgetauscht. Je weiter wir zu den Ausgangspunkten epischer Erzählung zurückgehen, um so weiter liegen ihre Stoffe von denen des ausgebildeten Epos entfernt. Nähert sie sich auch diesen durch die schon in der rhythmischen Form sich verratende gehobene Stimmung und den damit verbundenen Schmuck der Rede, so ist sie doch selbst noch ganz jener Märchenerzählung verwandt, die in der Volksdichtung aller Völker gewissermaßen die Bodenschicht bildet, aus der die weiteren Formen erzählender Dichtung hervorwachsen. So tritt die Frage nach der Entstehung des Epos in eine wesentlich andere Beleuchtung, wenn wir nicht die poetische Form der Erzählung und die Verbindung zahlreicher Episoden zu einem geschlossenen Ganzen, sondern wenn wir den Ursprung und die Umbildung der Stoffe ins Auge fassen, die auf den verschiedenen Stufen ihrer Entwicklung in die Dichtung eingehen. Hier zeigt sich dann, daß jener Zustand, den wir seiner Form wegen für ein werdendes Epos zu halten geneigt sind, seinem Stoff nach noch tief in das Gebiet der Märchenerzählung hineinreichen kann. So gehen hier Stoff und Form, wenn wir sie etwa als allgemeine Merkmale für das Epos verwenden möchten, ganz auseinander. Wo dieses der Form nach beginnt, da kann von einem epischen Stoff der Handlung, wenn wir an diesen den Maßstab des ausgebildeten Epos anlegen, noch lange nicht die Rede sein. Da nun aber die metrische Form für sich allein doch

unmöglich ein zureichendes Kriterium abgeben kann, so fragt es sich: was sind, abgesehen von ihr und von den eng an sie gebundenen Bedingungen gedächtnismäßiger Einübung und Befestigung, die Merkmale, die das beginnende Epos seinem Inhalte nach von dem ausgebildeten unterscheiden, und die uns gleichwohl in ihm immer noch ein Epos anerkennen lassen? Hier gibt es zunächst nur ein übereinstimmendes Kennzeichen, das in der Tat auch bei der epischen Dichtung der Kara-Kirgisen schon bis zu einem gewissen Grade vorhanden ist: die Einheit der Handlung. Freilich ist diese Einheit hier ebenfalls erst eine werdende. Denn noch besteht sie hauptsächlich in der Einheit der Personen, deren Taten und Abenteuer die Dichtung schildert. Jedes Abenteuer bildet dabei aber noch eine relativ selbständige Episode, auf die wohl da und dort in den andern Episoden Bezug genommen wird, ohne daß dies jedoch für das Ganze wesentlich wäre. Darum ist die Dichtung nicht in sich abgeschlossen. Sie setzt auch in dieser Beziehung der freien Improvisation des Sängers keine Schranken: er kann nach Belieben vorn oder hinten zusetzen oder Episoden einschalten. So vermutet Radloff, daß der Sänger den im Anfang seiner Sammlung stehenden Bericht über die Geburt des Helden Manas bloß aus Anlaß seiner Frage nach dieser Geburt frei erfunden habe. Auf diese Weise ergibt sich uns, wenn wir von der poetischen Form abstrahieren, dem Inhalte nach als Kennzeichen des epischen Stils der Zusammenhang einer Reihe einzelner Erzählungen, die zunächst nur durch die Person des Helden verbunden sind. Das kirgisische Epos steht noch ganz auf dieser Stufe: die einzelnen, für sich isolierbaren Teile stehen noch zwischen Episoden und selbständigen Erzählungen mitteninne. Denn es gibt keine einheitliche Handlung, die sie verbindet. Man erkennt aber auch unschwer den Grund dieses Mangels. Noch fehlt ganz der historische Hintergrund eines großen Ereignisses oder gar einer in sich zusammenhängenden Kette von Ereignissen. Nur unbestimmt spielen in das Lied Erinnerungen an Kämpfe mit benachbarten Türkstämmen und Traditionen über die Bekehrung zum Islam hinein. Doch dieser historische Hintergrund ist völlig verschwommen, und er bietet nirgends einen Zusammenhalt für die Handlungen der ganz und gar mythischen Helden dieser Erzählungen. Man könnte darum sehr wohl die Frage auf-

werfen, ob es denn überhaupt berechtigt sei, diese Dichtung ein beginnendes Epos zu nennen. In der Tat ist es klar, daß sich eine solche noch im Flusse befindliche Dichtung möglicherweise nach zwei Richtungen hin entwickeln kann. Entweder können die Episoden zu vollkommen selbständigen Liedern werden, deren jedes ein geschlossenes Ganzes für sich ist, so daß sie auch da, wo sie einen und denselben Helden haben, doch darum keine Einheit bilden. Solcher Art sind die Lieder der Serben vom Königssohn Marko, bei denen offenbar die Geschlossenheit eines jeden einzelnen Liedes die Fortentwicklung zum Epos gehindert hat. Sie bilden daher ein typisches Beispiel für die Entstehung der Romanze, die es höchstens, wie in diesen Markoliedern oder in den spanischen Liedern vom Cid, zum Romanzenzyklus bringen kann, der aber gerade infolge der in sich vollendeten Romanzenform der Weg zum eigentlichen Epos verlegt ist. Etwas anders verhält es sich mit den Liedern der Kara-Kirgisen vom Helden Manas. Hier sind die einzelnen Episoden weniger gegeneinander abgeschlossen; sie greifen zum Teil ineinander ein, und es scheint sich da und dort das Streben nach weiterer Zusammenfassung zu regen. In diesem Falle könnte man sich wohl denken, daß einmal ein begabter Sänger ein episches Ganzes von der Art des Kalewala zustande brächte. Dennoch sind diese Lieder in der Form, in der sie uns vorliegen und treu nach dem mündlichen Vortrag gesammelt sind, noch kein wirkliches Epos, und wenn man sie gleichwohl als ein werdendes betrachtet, so sind es hauptsächlich die äußeren Umstände, die ihre Entstehung begleiten, die hierzu den Anlaß bieten: so vor allem die poetische Form, die Vortragsweise, endlich die Anfänge der Bildung eines Sängerstandes, lauter Erscheinungen, wie man sie auch für die Entstehung einer epischen Gemeinschaftsdichtung vorauszusetzen geneigt ist. Sieht man jedoch von diesen äußeren Verhältnissen ab und betrachtet man den Inhalt und die Art des Zusammenhanges dieser Erzählungen allein, so bleibt eigentlich nur die Wahl, entweder jede Beziehung zum wirklichen Epos zurückzuweisen, oder noch einen Schritt weiterzugehen und auch da, wo zwar eine feste metrische Form noch nicht entstanden ist, aber eine zunächst nur durch einzelne mythische Helden zusammengehaltene Reihe von Erzählungen sich gebildet hat, die Anfänge oder mindestens die Keime epischer Dichtung

anzuerkennen. In der Tat, wenn man von der metrischen Form absieht, dann ist zwischen den kirgisischen Erzählungen von Er Töschtük und vom Helden Manas und den melanesischen Mythen vom Qatl oder den polynesischen von Maui kein wesentlicher Unterschied. Gewiß, die Form ist hier allem Anscheine nach noch fließender als dort, weil weder ein gehobener Rhythmus noch ein von der Gesamtheit sich einigermaßen scheidender Sängerstand zur Festigung der Tradition beigetragen hat. Aber dem Stoff nach besteht die Erzählung hier wie dort in einer Reihe mythologischer Märchen, die im wesentlichen nur durch die Namen ihrer Helden verbunden sind. Allerdings treten Qatl und Maui in einigen dieser Erzählungen als Weltschöpfer auf, sie nehmen zuweilen Vogel- oder sonstige Tiergestalt an, und ihre Taten begeben sich gelegentlich am Himmel so gut wie auf Erden. Im übrigen aber begegnen uns hier wie dort die gleichen Wundertaten. Vollends ein Märchenheld wie der Mänäbusch der Menominiindianer, dessen phantastische Reisen und Abenteuer zumeist irdischer Natur sind, und der in seinem Wesen zwischen einem Siegfried und Till Eulenspiegel ungefähr die Mitte hält, halb ein Wunder an Kraft und Stärke, halb eine komische Figur, dieser eine große Reihe von Erzählungen beherrschende Märchenheld ist schließlich überhaupt nicht mehr von den Helden des kirgisischen Epos verschieden[1]). Das einzige, was etwa in dieser Beziehung das Lied der Kirgisen nach der Richtung des späteren Epos verschiebt, ist der stärkere Ton, der auf dem Heldenhaften, der überwältigenden Kraft namentlich des Hauptthelden liegt. Gleichwohl besitzen die Erzählungen noch vorherrschend den Charakter von Zaubermärchen. Das ähnliche gilt fast in noch stärkerem Grade trotz seines höheren Wertes von dem finnischen »Kalewala«. In diesem Epos, das Steinthal merkwürdigerweise in die gleiche Reihe mit Homer und dem Nibelungenlied stellte, ist durchaus der Ton des mythologischen Märchens vorherrschend. Zauberlieder, lyrische Stücke und Märchenerzählungen sind, wie Lönnrot selbst gezeigt hat, die Bestandteile, aus denen es sich zusammensetzt. In den Zauberliedern klingt noch der

[1]) W. J. Hoffmann, The Menomini Indians, Ethnol. Rep. Washington, XIV, p. 162 ff.

alte finnische Schamanismus an, der allerdings hier durch den poetischen Schwung der Dichtung veredelt ist. Auch die sonstigen Vorstellungen bewegen sich ganz in jener niederen Mythologie, die wir aus der Märchendichtung der Naturvölker kennen, und die besonders dadurch gekennzeichnet ist, daß ihr die großen Himmelserscheinungen und die gewöhnlichsten irdischen Begebenheiten als vollkommen gleichwertig gelten. Wenn z. B. die Königin des Nordlands aus Zorn gegen die Finnen nicht bloß das Feuer aus deren Wohnungen stiehlt, sondern auch Sonne und Mond einfängt, um sie in einem Berg zu verstecken, so erinnert das auffallend an die Sonnen- und Mondmärchen zahlreicher Naturvölker.

Verfolgt man die Wandlungen, die der Stoff des Epos von diesen seinen Anfängen inmitten der mythologischen Märchendichtung an bis zu jener Stufe erfährt, wo das Mythologische nur noch einen Hintergrund abgibt, auf dem sich die Handlungen menschlicher Heroen bewegen, so fällt in die Augen, daß die Verbindung einzelner Lieder zu einem größeren zusammenhängenden Ganzen durchaus nicht das entscheidende Merkmal abgibt, nach dem sich die Ausbildung des höheren epischen Stils bemessen läßt. In diesem Sinne gehen vielmehr Formentwicklung und Stoffentwicklung des Epos durchaus getrennte Wege. Das erhellt deutlich, wenn man sich das Verhältnis vergegenwärtigt, in welchem die vier oben angeführten Beispiele der Volksepik zueinander stehen. In formaler Beziehung sind hier ohne Frage die großrussischen Heldengesänge und die serbischen Markolieder vom abgerundeten Epos am weitesten, ja sie sind so weit von ihm entfernt, daß namentlich bei den Serben die abgeschlossene Romanzenform die Möglichkeit einer solchen Weiterentwicklung unwahrscheinlich gemacht hat. Die Kirgisenlieder vom Helden Manas dagegen stehen dem zusammenhängenden Epos schon beträchtlich näher, und bei dem »Kalewala« ist die epische Einheit nach den Zeugnissen der finnischen Forscher auch schon in den im Volksmunde lebenden Gesängen so weit vorbereitet gewesen, daß sie sich für den sammelnden Dichter ohne Zwang aus dem Inhalt der einzelnen Lieder ergab. Betrachtet man dagegen den Stoff dieser verschiedenen Dichtungen, so erhält man nahezu die umgekehrte Reihenfolge. Hier steht der Kalewala unbedingt dem mythologischen Märchen am nächsten. Es mögen Erinnerungen an

einstige Wanderungen und Kämpfe der Finnen anklingen. Aber der ganze Hintergrund des Epos ist mehr ein geographischer und ethnologischer als ein historischer. Einen Schritt näher zum eigentlichen Epos führen schon die Lieder der Kirgisen. Der Held Manas ist ohne Zweifel ursprünglich eine historische Persönlichkeit. Die Erinnerungen an die Kriege und Siege der Moslims sind überall zu spüren. Aber der Stoff selbst besteht ganz aus einer Reihe mythologischer Märchen. Ein etwas anderes Bild bieten die Lieder der Russen, in denen die politischen Zustände Südrußlands aus dem 11. und 12. Jahrhundert bestimmter hervortreten, ohne freilich auch hier mehr als eine Staffage zu den durchaus dem Gebiet mythologischer Zaubermärchen angehörenden Erzählungen zu bilden. Die höchste Stufe endlich nehmen dem epischen Stoff nach die Markolieder der Serben ein, die doch in ihrer reinen Romanzenform vom eigentlichen Epos am weitesten sich entfernen. Die Türkenkämpfe des 14. Jahrhunderts, im Mittelpunkt die Schlacht von Kossowa, in der die Serben ihre Unabhängigkeit verloren, bilden den Hintergrund dieses Romanzenzyklus. Ihr Held Marko ist eine historische Persönlichkeit, die freilich in der Geschichte keine sonderliche Rolle gespielt hat, aber auf die die serbischen Sänger als auf ihren Nationalhelden alles, was ihnen groß und rühmenswert erschien, gehäuft haben. So trägt diese Gestalt zwar durchaus noch die Züge eines Märchenhelden; doch diese Züge sind menschlicher geworden: das Mythologische hat der Heldensage Platz gemacht. Die reinen Wundergeschichten haben sich in die Wundertaten eines unbesiegbaren Streiters umgewandelt. So kann man hier deutlich verfolgen, wie die Durchdringung der alten mythischen Stoffe mit der Erinnerung an geschichtliche Erlebnisse allmählich die Zauberwirkungen in Heldentaten umwandelt und den Inhalt mehr und mehr dem heroischen Epos nahebringt. In einzelnen Zauberwirkungen freilich und in der dann und wann in die Handlung hereinreichenden Spukgestalt eines altheidnischen Berggeistes sind noch Reste einer vorangegangenen mythologischen Stufe zu spüren. Wenn ferner der Held Marko die sonderbare Gewohnheit angenommen hat, jedesmal, wenn er zornig wird, seinen Wolfspelz auszuziehen und verkehrt wieder anzuziehen, so darf man wohl vermuten, daß hier die Tierverwandlung des alten Zauber-

märchens nachwirkt, die ein rationalistischer Sänger des Heldenliedes zu einem nun freilich mehr komisch als furchtbar wirkenden Kleiderwechsel ermäßigt hat.

So erwächst denn allem Anscheine nach das Epos höheren Stils aus zwei bis zu einem gewissen Grad unabhängig nebeneinander hergehenden Vorgängen. Einerseits geht die Form der Dichtung aus einer ursprünglich loseren Verbindung einzelner Lieder in die eines geschlossenen Ganzen über, in welchem nun das Einzellied zu einer bloßen Episode geworden ist. Anderseits wandelt sich der Stoff aus einer reinen Märchen- und Zauberdichtung unter dem Einfluß geschichtlicher Erinnerungen allmählich in die Heldendichtung. Jede dieser Entwicklungen kann unter Umständen auch ohne die andere erfolgen. Aber in keinem dieser Fälle kommt ein eigentliches Epos zustande. So sind die Manaslieder der Kara-Kirgisen und der Kalewala der Finnen auf der Stufe großer mythologischer Märchendichtungen stehen geblieben. Um zum wirklichen Epos zu werden, fehlt ihnen der historische Hintergrund gewaltiger, der Erinnerung unauslöschlich sich einprägender Ereignisse. Die Markolieder der Serben sind umgekehrt ihrem Stoff nach dem Epos bereits erheblich näher gerückt. Aber die Umwandlung in dieses ist ihnen durch die abgeschlossene Romanzenform der einzelnen Lieder unmöglich geworden. Doch ist diese Form selbst wahrscheinlich wiederum doch nur eine Folge davon, daß zwar historische Erinnerungen lebendig geblieben sind, die das Lied über die gewöhnliche Märchendichtung emporhoben, daß aber ein größerer, in sich abgeschlossener Zusammenhang von Ereignissen gefehlt hat, der als einheitlicher Stoff eines großen Epos hätte dienen können. Auch hier fehlt daher die Einheit der Handlung.

Nun hat aber eine solche Einheit ihre Grundlage stets in dem geschichtlichen Stoff selbst, dessen Natur freilich mit den Eigenschaften seiner Träger, der Völker, aus denen die Sänger der epischen Lieder hervorgehen, zusammenhängt. Soll jene Einheit entstehen, so ist darum mehr erforderlich als die historische Tradition einzelner großer Schlachten, Königs- oder Feldherrnnamen. Die Kette der überlieferten Begebenheiten muß irgendwie einen bestimmten, sei es wirklichen, sei es erdichteten Anfang haben, und sie muß einen Abschluß finden, der das einzelne, was dazwischen liegt,

nicht mehr als selbständiges Bild, sondern als eine Episode in dem größeren Ganzen erscheinen läßt. Ein solcher Anfang und Abschluß fehlt jenen Anlagen und Anfängen eines historischen Epos. In ihnen lebt nur die Erinnerung an zerstreute Begebenheiten. Gleichwohl hat diese Dichtung in der Verbindung mit wirklicher Geschichte einen ungeheuern Vorsprung vor der noch ganz mythologischen Stufe, wie sie das Lied der Kirgisen und der Kalewala darbieten. Zwar bleiben auch jetzt die alten Märchengestalten meist noch die Hauptbelden. Neben der unbezwinglichen Stärke fehlen ihnen nicht die alten Erbstücke der Märchendichtung, der Gewinn wunderherrlicher Frauen und unermeßlicher Schätze. Doch das Ganze ist in eine geschichtliche Umgebung gerückt, und die Märchenhelden erhalten dadurch selbst einen persönlicheren Charakter, der bestimmte ethische Eigenschaften ausprägt. Kommt nun dazu noch ein großes geschichtliches Ereignis, wie es für die Griechen der Fall Trojas, für die Germanen der Einfall der Hunnen und der Untergang der Burgunden gewesen, so sind die äußeren Vorbedingungen erfüllt, aus denen ein Epos großen Stils, wie die Ilias oder die Nibelungen, hervorgehen kann. Wird endlich zu diesem in der geschichtlichen Erinnerung treu bewahrten Ereignis ein Anfang gefunden, sei es, daß dieser aus einem alten Märchenmotiv hergenommen wird, wie die Geschichte der Helena für den in seinen eigentlichen Ursachen gänzlich dem Gedächtnis entschwundenen Trojanerzug der Achäer, oder sei es, daß allgemeine Ursachen in persönliche Motive umgewandelt werden, wie in der deutschen Sage der Einfall der Hunnen in die Gier König Etzels nach Schätzen, so sind damit die großen Umrisse gegeben, in die nun neben einzelnen historischen Erinnerungen, namentlich neben den Namen geschichtlicher Personen, eine reiche Fülle alten Sagen- und Märchenstoffs eingetragen werden kann. Dereinst selbständige Erzählungen, wandeln diese sich jetzt in Episoden eines größeren Ganzen um, oder sie schließen sich unter Aufnahme weiterer Märchenelemente an eine bereits vorhandene epische Dichtung an. Nicht anders wird ja in der Odyssee das trojanische Epos zum wirkungsvollen Hintergrund für das uralte Märchenmotiv des abenteuernden und nach vielen Mühen und Irrfahrten glücklich zum Ziel gelangenden Helden. In der Märchendichtung aller Völker ist bekanntlich dieses Motiv zugleich ein willkommenes

Mittel zur Einflechtung eines reichen Stoffs altüberkommener oder neu ersonnener Zauberepisoden, wie ihn neben dem schon einer reiferen Stufe dichterischer Schilderung angehörenden Bilde des häuslichen Lebens auf Ithaka auch die Odyssee bietet. In anderer Weise bildet im Nibelungenlied Kriemhilds Rache eine Art selbständiger Fortsetzung und zugleich einen nochmaligen tragischen Abschluß der Haupthandlung, der dem Verlangen nach Vergeltung der geschehenen Untat zu seinem Rechte verhelfen soll.

So erscheint die ganze Entwicklung des Epos als eine in dem Zusammenwirken der ineinandergreifenden Motive vollkommen verständliche und verhältnismäßig stetige, ohne andere psychische Kräfte vorauszusetzen, als wie sie in den der erzählenden Dichtung von Anfang an immanenten Motiven und den Umwandlungen, die sie unter der Wirkung äußerer Bedingungen, vor allem derer des geschichtlichen Lebens, erfahren, begründet sind. Aus der vereinzelten Erzählung, die irgendeinen märchenhaften, an keine bestimmte Zeit und meist nicht einmal an einen bestimmten Ort gebundenen Inhalt hat, entsteht, indem der gleiche Held in einer Reihe solcher Dichtungen wiederkehrt, ein Märchenkranz. Kommt zu dieser Erinnerung, die die einzelnen Dichtungen verbindet, noch das Gedächtnis eines großen geschichtlichen Ereignisses oder einer Reihe geschichtlicher Vorgänge, so tritt nun eine wechselseitige Assimilation zwischen dem ursprünglichen Märchenstoff und dem Inhalt geschichtlicher Sagen ein. Die Erzählungen werden an bestimmte Orte und an bestimmte historische Namen gebunden, während die eigentlichen Helden der Handlung in der Regel durchaus noch der einstigen Märchendichtung angehören, wenn auch gelegentlich die Namen historischer Persönlichkeiten auf sie übertragen sind. Mit diesem Übergang pflegt sich zugleich eine vor allem an die Erinnerung nationaler Kämpfe und Siege geknüpfte Erhöhung der Stimmung zu verbinden: falls die Erzählung die rhythmische Form nicht zuvor schon besaß, so geht sie nun um so sicherer in sie über. Damit ist weiterhin eine treuere Fixierung der Form der Erzählung und die Ausbildung eines Standes begabterer Sänger verbunden, die wegen der an die Zustände religiöser Ekstase erinnernden Steigerung der poetischen Stimmung für zauberkundig oder gottbegnadet gehalten werden, und unter denen bei zahlreichen Völkern der

Blinde wegen der höheren inneren Erleuchtung, die man dem seines äußeren Augenlichts Beraubten zuschreibt, besonders geschätzt wird. Kommt dazu noch ein historischer Anlaß, der die bis dahin um die Hauptthelden und um gewisse eindrucksvolle Begebenheiten loser gruppierten Erzählungen zu einem durch Anfang und Ende zusammengehaltenen Ganzen verbinden läßt, so ist damit die Bildung des eigentlichen Epos abgeschlossen.

Aber so einleuchtend diese Entwicklung erscheint, so steht sie doch in einer Beziehung in einem völligen Widerspruch mit den hergebrachten Anschauungen über die Quellen, aus denen das Epos seinen Inhalt geschöpft hat. Dieser Quellen gibt es — das ist die allgemeine Überzeugung — wesentlich zwei: die Geschichte und den Mythus. Auch darüber, daß die Helden des Epos zumeist mythische Gestalten, und daß die historischen Personen und Begebenheiten stark mit mythischen Elementen vermengt seien, so daß der Hauptinhalt trotz des ungeheuern Einflusses, den historische Erlebnisse und Erinnerungen ausüben, ein mythologischer bleibt, darüber besteht wohl keinerlei Zweifel. Aber der Mythus, der so teils direkt, teils indirekt den Grundstoff für die Bildung des Epos abgibt, soll der Naturmythus in der Form jener Vorstellung menschenähnlicher und doch zugleich über alles menschliche Maß erhabener Göttergestalten sein, wie ihn Homer in seinen olympischen Göttern, oder wie ihn die isländischen Skalden, die zuerst die Nibelungensage in ihren Gesängen behandelten, in ihren nordischen Göttern geschildert haben. Nun ließ sich freilich niemals verkennen, daß in diese klassische Epik zahlreiche Züge verwebt sind, die aus der sogenannten »niederen Mythologie«, dem Dämonen- und Zauberwesen untergeordneter Wesen, herstammen, und daß namentlich die epischen Helden, ein Achill, Odysseus oder Siegfried, in vielen ihrer Eigenschaften und Schicksale diesem Bereich angehören. Man denke nur an Achills Erziehung bei dem Kentauren Chiron, an die ganze Reihe von Märchenepisoden, aus denen sich die Odyssee zusammensetzt, von den Abenteuern mit Polyphem und den menschenfressenden Lästrygonen bis zur Nymphe Kalypso und der Zauberin Kirke, oder an die Jugend Siegfrieds und seinen Kampf mit dem Drachen — alles Motive, die ähnlich in der mythologischen Märchendichtung aller Zeiten

vorkommen, ohne daß dabei, wie das allerdings bei Homer und in der germanischen Heldendichtung der Fall ist, ein weltbeherrschender Götterstaat im Hintergrund dieser dämonischen Zauberwelt steht. Doch eben deshalb pflegt man diese Züge bestenfalls für spätere märchenhafte Ausschmückungen zu halten, soweit nicht die Helden des Epos selbst als vormalige Götter, und daher auch solche märchenhafte Bestandteile als Rückbildungen von Motiven der höheren Mythologie gedeutet werden. Auf diese Weise steht die Theorie der Zusammensetzung des Epos aus der geschichtlichen Sage und dem Naturmythus im allerengsten Zusammenhang mit der früher erwähnten Auffassung der Märchendichtung als einer entarteten oder mindestens zu kindlichen Formen herabgestiegenen Naturmythologie. Daß dies eine unbewiesene Annahme ist, und daß in schroffem Widerspruch mit ihr die Mythologien primitiver Völker überall in mythologischen Märchen niedergelegt sind, haben wir oben gesehen (S. 330, 340f.). Dem entspricht es nun aber durchaus, daß auch die Vorstufe des Epos nicht etwa eine groß angelegte Theogonie und Kosmogonie, sondern daß sie eben jenes mythologische Märchen ist, dessen Helden starke Männer und Zauberer sind, die am Himmel mit Sonne und Mond Versteckens spielen, und die auf Erden Taten vollbringen und Schätze gewinnen, wie sie nur immer die Phantasie des naiven Menschen ersinnen kann.

Angesichts dieser Tatsache bleiben nun über die Entstehung des Epos nur zwei Annahmen möglich. Entweder hat jene erhabene Naturmythologie so lange ein völlig verborgenes Leben geführt, bis sie plötzlich im Epos eine Dichtung vorfand, die zu ihrer Aufnahme bereit war. Dann muß natürlich auch das Epos eine bloß aus sich selbst gewordene höhere Gattung der Poesie sein, die mit der ihr vorausgehenden Märchen- und phantastischen Sagendichtung nichts gemein hat. Oder das Epos ist wie nach seiner Form, so auch in seinem mythologischen Inhalt eine Fortsetzung jener Märchendichtung. Welche dieser Annahmen die wahrscheinlichere oder, wie wir vielleicht besser sagen, die psychologisch mögliche sei, darüber kann wohl kein Zweifel obwalten. Ein Naturmythus, wie wir ihn bei Homer und Hesiod oder in den Liedern der Edda vorfinden, kann nicht plötzlich vom Himmel gefallen sein. Wenn er überhaupt irgendwelche Vorstufen gehabt hat, so können

aber dies nicht wohl andere gewesen sein, als wie sie uns etwa in den naiven und kindlichen Vorstellungen der primitiven Völker noch heute begegnen, und wie sie, freilich zum Teil verwischt durch die Einflüsse einer späteren Kultur, auch noch in unser Märchen hineinragen. Nicht anders verhält es sich mit dem Epos als einer Gattung der Poesie. Auch das Epos kann nicht plötzlich erfunden, sondern es kann nur aus andern, vorangegangenen Formen der Gemeinschaftsdichtung entstanden sein. Solche Formen sind das Lied, insonderheit das Kultlied auf der einen, und die Märchenerzählung auf der andern Seite. Wo immer wir eine Dichtung antreffen, die als beginnendes Epos gelten kann, da ist sie in der Tat aus beiden Elementen gemischt. Neben der gehobenen Stimmung, die der sagenhafte Stoff der nationalen Vorgeschichte dem epischen Gesang mitteilt, ist es das Lied, das hier auf ihn herüberwirkt und so die Prosaerzählung des Märchens und der Volkssage zur rhythmisch-melodischen Dichtung erhebt. Die Spuren dieses Einflusses und dieser Mischung zeigt die epische Dichtung vielfach noch in lyrischen Episoden, wie sie ja nicht bloß in dem Kalewala und in den Heldenliedern der Serben, sondern auch in der Epik der Inder und der Araber mannigfach vorkommen. Noch deutlicher aber trägt die epische Dichtung die Spuren ihres Ursprungs aus der Märchenerzählung. Denn in Wahrheit ist die beginnende Epik gar nichts anderes als Märchenerzählung in einer rhythmisch gehobenen, von lyrischen Episoden und sagenhaften Erinnerungen durchsetzten Form. Die mythologischen Bestandteile dieser Form gehören noch ganz der niederen Zauber- oder Dämonenwelt des Märchens an. Zugleich zeigen aber diese verschiedenen Vorstufen bereits den Weg, der allmählich zu dem höheren Epos herüberführt. In dem Maße, als die geschichtlichen Sagenstoffe in den Vordergrund treten und zu einer geschlossenen Handlung sich abrunden, wird auch jene Mythologie des Märchens teils ganz zurückgedrängt, teils in eine höhere Sphäre erhoben. So ist schließlich nicht das Märchen ein von seiner Höhe herabgesunkener epischer Mythus, sondern umgekehrt: der epische Mythus ist der durch die gehobene epische Stimmung in eine höhere Sphäre entrückte Märchenmythus. Das im verzauberten Schloß hinter der Dornhecke schlafende Dornröschen ist nicht die in die Kinderstube hinübergewanderte, von der Waberlohe

umgebene Brunhild, sondern jenes bescheidene Dornröschen des Märchens ist im Munde der nordischen Skalden, die die Helden der Vorzeit und ihre Taten besangen, zur hehren Walküre erhoben worden.

Das deutsche Nibelungenepos läßt die Bestandteile, aus denen so der Stoff des Epos gewebt ist, noch in klarer Sonderung erkennen. Auf der einen Seite steht als der geschichtliche Hintergrund der Einfall der Hunnen und der Untergang des Burgundenreichs. Die Volkssage hat diese Ereignisse in der ihr eigenen Weise verbunden, indem sie landläufige persönliche Motive hinzudichtete und allbekannte historische Personen zu ihren Trägern machte. Dazu tritt nun aus der phantastisch-mythologischen Märchendichtung Siegfried, der reine Märchenheld, der aus dieser wieder die ihr eignen Zaubermotive mitbringt und mit ihnen von den Sängern Islands in den nordischen Göttermythus verwebt wird. Der letztere selbst aber ist, soweit sich erkennen läßt, mindestens in seiner epischen Gestalt erst durch die dichterische Verarbeitung der Heldensagen in der nordischen Skaldenpoesie entstanden. Was die Dichter an mythischem Stoff vorgefunden, wie sie diesen verändert und was sie hinzugetan haben, das ist freilich ungewiß. Den einzigen Anhalt bietet hier die Übereinstimmung mit den uralten mythologischen Märchenstoffen. Ob diese, wie gewöhnlich angenommen wird, aus jenem in dem Heldengedicht erhaltenen Mythus durch absteigende Degeneration hervorgegangen sind, oder ob umgekehrt jene Poesie selbst erst die Märchenstoffe zu ihrer epischen Höhe erhoben hat, diese Frage ist nicht mehr auf historischem, sondern nur auf psychologischem Wege mit einiger Wahrscheinlichkeit zu beantworten. Hier aber ist sie tatsächlich beantwortet. So wenig wie die epische Dichtung selbst, ebensowenig kann ihre Mythologie vom Himmel gefallen sein, sondern sie hat sich mit dem Epos und durch das Epos aus jenen Anfängen entwickelt, wie sie analog und freilich gleichfalls in einer durch die Kultur etwas veränderten Gestalt noch heute im Volksmärchen fortleben.

Ungleich mehr sind die Quellen verschüttet, aus denen das griechische Epos geflossen ist. Daß auch hier die Heldensage auf der einen und der Mythus auf der andern Seite diese Quellen sind,

das steht freilich fest, weil das Epos selbst sie deutlich als Bestandteile aufweist. Wie sie aber vor Homer beschaffen, welchen Inhalts die Sage und das mythologische Märchen, das ja auch hier nicht gefehlt haben wird, gewesen sein mögen, das bleibt ungewiß. Denn es ist unmöglich festzustellen, inwieweit die reiche nachhomerische Mythenentwicklung auf Neudichtung oder auf uralte mythologische Volksüberlieferungen zurückgeht. Dennoch ist in einer Beziehung auch für die Erkenntnis der psychologischen Motive der epischen Entwicklung das Homerische Epos bevorzugt. Es trägt, wie vornehmlich H. Usener hervorgehoben hat, deutlich die Spuren des Ursprungs aus dem einstigen Ahnenkult an sich[1]).

k. Das Epos und der Ahnenkultus.

Heroenverehrung und Ahnenkultus sind an sich nahe verwandt. Dieser, der bis zu den frühesten Zuständen menschlicher Gesittung zurückreicht, wird, indem er sich in der Heldensage auf einzelne hervorragende Gestalten der Vergangenheit richtet und dann in der epischen Dichtung zur Verherrlichung ihrer Taten fortschreitet, von selbst zur Heldenverehrung. Aber in dem Maße, als sich mit der Ferne der Zeiten die einzelnen Personen in der Erinnerung verwischen, werden die Vorfahren der lebenden Fürsten- und Adelsgeschlechter immer mehr in ein mythisches Dunkel gehüllt. Sie leben in Sage und Dichtung nur als mythische Repräsentanten der einzelnen Stämme oder Geschlechter fort. Das Epos bringt nun diese Stammesheroen mit den treuer im Gedächtnis bewahrten großen Kämpfen der Vergangenheit in Verbindung. So werden die Helden des Epos zu Persönlichkeiten, die trotz ihres mythischen Charakters durch ihre Verbindung mit bestimmten Landschaften, Stämmen und Geschlechtern immer noch eine lebendige Beziehung zur Gegenwart bewahren. Das ist das Gepräge des Homerischen Epos. Es ist möglich, daß seine Helden wirklich gelebt haben; es ist aber ebensogut das Gegenteil möglich. Jedenfalls führt die geschichtliche Erinnerung nicht mehr zu ihnen, sondern

[1]) H. Usener, Der Stoff des griechischen Epos, Sitzungsber. der Wiener Akad. Phil.-hist. Klasse, Bd. 87, 1897 (1898), S. 1 ff.

nur noch zu dem großen Ereignis des Trojanerzugs selbst zurück. Diese in den epischen Heldengesang ausmündende Ahnenverehrung hat zugleich an der Homerischen Dichtung eine charakteristische Eigenschaft des ausgebildeten Epos besonders deutlich ausgeprägt: dieses Epos ist keine Dichtung für das Volk. Es wird gesungen an den Höfen der Fürsten und Vornehmen. Es verherrlicht die Ahnen ihres Geschlechts, die an den Kämpfen und Siegen der Vorzeit angeblich selbst teilgenommen. Darum herrscht in dem Epos durchaus die Lebensanschauung dieser bevorrechteten Kreise, die selbst noch das Blut der alten Helden in ihren Adern rollen fühlen. Ihre Begriffe von Tugend und Ehre, von den Sorgen und Freuden des Lebens sind allein gültig. Der griechische Aöde wie der Spielmann des deutschen Mittelalters erfüllen so ihre Dichtung naturnotwendig mit dem Denken und Trachten der Kreise, in denen sie ihren Gesang ertönen lassen; und sie erringen sich um so reicheren Beifall, je höher sie die Kraft und den Ruhm der alten Heldengeschlechter vor deren Enkeln zu preisen wissen. So wächst das Bild der epischen Helden und ihrer Taten ins Riesengroße, und mit ihnen wächst notwendig auch der mythologische Hintergrund, von dem sie sich abheben. Die Dämonen und die in beschränktem Gebiet wirkenden Sondergötter des täglichen Lebens und Berufs genügen hier nicht mehr. Auch dem kleineren Märchenzauber, an dem sich das niedere Volk ergötzt, fühlt sich diese Herrenwelt entwachsen. Sie verlangt Großes, Gewaltiges überall. So drängt hier alles nach einer Umwandlung der mythologischen Stoffe ins Erhabene. Manche Spuren jener niedereren Vorstellungsform haften ja freilich auch noch dem großen Epos an. Sie drängen sich nicht bloß in den Episoden ein, in denen die alten Märchengestalten fortan ihr Wesen treiben, sondern auch die Welt der großen Götter bleibt nicht frei davon. Aber diese Spuren zeigen doch eben nur, daß auch diese gewaltige Umwandlung, die das Epos in den mythologischen Vorstellungen hervorgebracht hat, keine völlige Neuschöpfung ist, sondern daß überall die Quellen der höheren schon in der niederen Mythologie fließen, ganz so wie das Epos selbst aus der poetischen Form dieser niederen Mythologie, aus der Märchendichtung, hervorgewachsen ist.

Dabei darf schließlich neben den allgemeinen Bedingungen noch

ein persönliches Moment nicht übersehen werden, das jene Verwebung alter Märchenstoffe mit den historischen Grundlagen der Heldensage, wie sie uns besonders im Nibelungenlied entgegentritt, begreiflich macht. Der Aöde, der Spielmann, der bei den Gelagen der Fürsten und Vornehmen sein Lied ertönen läßt, gehört entweder selbst den Volkskreisen an, in denen die alten Märchenstoffe lebendig sind, oder er kommt doch überall auf seinen Wanderungen mit jenen Kreisen in Berührung. So fügen sich ihm denn naturgemäß diese Stoffe nicht bloß als ein willkommener poetischer Schmuck in die Lieder ein, die er von den Heldentaten der Vorfahren singt, sondern es kann nicht ausbleiben, daß der Märchenheld mit all dem Zauber, mit dem die Volksdichtung ihn umwoben hat, weit mehr geeignet ist, auch der Hauptträger der epischen Handlung zu werden, als dies meist bei den nur dunkel im Gedächtnis lebenden historischen Gestalten der Fall ist. Er nimmt aber natürlich auch ein gutes Stück der Dämonen- und Zauberwelt mit in das Epos hinüber, daß ihn im Märchen umgeben hat. Nur wird wie er selbst, so auch diese Umgebung damit zugleich in eine höhere poetische Sphäre erhoben. Der Märchenheld wird, wenn nicht zum Gott, so doch zum Heros, der von einem Gott oder einer Göttin abstammt und Anwartschaft hat, selbst nach seinem Tode unter die Götter versetzt zu werden. Trotz alledem sind bei ihm die Züge des ursprünglichen Märchens nicht zu verwischen. Das Ideal des Starken und das des Klugen, diese beiden Grundtypen des Märchens, sind in den Hauptgestalten der Homerischen Dichtung, in Achill und Odysseus, noch deutlich genug ausgeprägt. So ist der epische Sänger der frühe Vermittler zwischen den Lebensanschauungen, die in den Niederungen des Lebens, und denen, die auf dessen Höhen die herrschenden sind; und das alte Wort, daß Homer den Griechen ihre Götter gegeben habe, ist zwar gewiß nicht buchstäblich wahr. Aber es liegt in ihm sicherlich mehr Wahrheit, als man meist anzunehmen geneigt ist. Götter schaffen kann niemand. Auch eine Gemeinschaft hochbegabter Dichter vermag es nicht. Aber die herrschenden Vorstellungen erheben und läutern, das kann die Dichtung allezeit, und das hat sicherlich trotz Plato in hohem Maße die epische Dichtung der Griechen getan.

1. Das Epos und der Naturmythus.

Wenn nun so statt des Naturmythus mehr und mehr das Märchen als die ursprüngliche Quelle epischer Stoffe erscheint, wie sind dann aber jene mythologischen Beziehungen zu deuten, die vor allem den Hauptgestalten des Epos zugeschrieben, und wonach diese durchweg als Verkörperungen von Naturmächten gedeutet werden? In diesem Sinne soll ja bekanntlich Achill bald ein ursprünglicher Fluß-, bald ein Lichtgott, bald auch eine Vereinigung beider sein. In Odysseus sieht man einen metamorphosierten Poseidon oder Hermes, oder man erklärt ihn mit von Wilamowitz für einen apollinischen Sonnen- und Jahresgott, usw.[1]). Ja Usener hat selbst in Thersites einen vormaligen Gott gesehen, und seine Gegnerschaft gegen Achilleus deutet er als eine Variante des alten Naturmythus vom Kampf zwischen Sommer und Winter[2]). Nun lassen sich alle diese naturmythologischen Deutungen wohl auf dreierlei Gattungen von Beweisen zurückführen: auf die analogische, die etymologische und die kultische. Unter ihnen ist es mit der analogischen unverkennbar psychologisch wie logisch am schwächsten bestellt. Nach ihr sollen die persönlichen Eigenschaften und Schicksale eines epischen Helden durch ihre Ähnlichkeit mit denen einer Naturgottheit die Identität seiner mythologischen Bedeutung mit dieser wahrscheinlich machen. So erinnern die Seefahrten des Odysseus einerseits an Poseidon, seine langjährige Wanderung an den Götterboten Hermes oder an Apollo als Sonnen- und Jahresgott. Achill sowohl wie der germanische Siegfried sollen wegen ihrer strahlenden und machtvollen Natur heroische Verkörperungen der Sonne sein, usw. Schwerlich würden diese Analogien jemals für beweisend gegolten haben, wenn man nicht von vornherein den Satz, daß die Helden des Epos ursprüngliche Naturgötter seien, als Postulat festgehalten hätte. Wird zugegeben, daß dieser Satz selbst des Beweises bedürftig ist, so sind alle derartige Deutungen nichtssagend. Denn analogische Beziehungen, wie sie

---

[1]) von Wilamowitz, Homerische Untersuchungen, S. 113 f.

[2]) Usener, Sitzungsber. der Wiener Akademie, Phil.-hist. Klasse, Bd. 87, 1898, S. 44 ff.

zwischen den Helden des Epos und irgendwelchen Naturmythen statuiert werden, würden sich ohne Mühe zwischen den Lebensschicksalen jedes beliebigen Menschen und jenen Mythen finden lassen. Das liegt in der Natur des Mythus, der überall menschliche Wesen und menschliche Schicksale in die Objekte projiziert. Für die Unsicherheit dieser Analogien spricht ja übrigens auch genugsam die ungeheure Divergenz der Meinungen, die zwischen den Mythologen in dieser Hinsicht besteht. Wie Odysseus bald mit Poseidon, bald mit Hermes, bald mit Apollo sich decken soll, so würde sich wohl leicht noch ein halbes Dutzend weiterer mythologischer Pseudomorphosen für ihn auffinden lassen.

Besser scheint auf den ersten Blick die zweite, die etymologische Deutung der epischen Helden begründet zu sein. Irgendwoher müssen doch diese ihre Namen haben, und es ist kaum anzunehmen, daß sie ihnen von den epischen Dichtern völlig willkürlich gegeben worden seien. Dies zugestanden, lassen sich aber kaum andere als zwei Quellen solcher Namengebung denken: entweder sind es historische Personen, die in die epische Dichtung übergingen, oder es sind mythische Gestalten, die vielleicht lange vor der Entstehung des Epos schon im Volksbewußtsein gelebt haben und nach den ihnen beigelegten Eigenschaften benannt worden sind. Von solchen Erwägungen ausgehend hat H. Usener den Satz aufgestellt: »alle Heroen, deren Geschichtlichkeit nicht nachweisbar oder wahrscheinlich ist, waren ursprünglich Götter«[1]. Nach diesem Satz ist es, sobald die geschichtliche Existenz eines Helden unwahrscheinlich geworden ist, naturgemäß die Etymologie seines Namens, die den nächsten Fingerzeig für seine mythologische Bedeutung zu geben hat. Nun beruht jener Satz selbst wieder auf der Voraussetzung, daß ausschließlich aus Geschichte und Naturmythus der Stoff des Epos gewebt sei. Da speziell von den Personen des Homerischen Epos nach Useners und vieler anderer Mythologen Meinung vielleicht keine einzige geschichtlich ist, so würde danach dieses ganze Epos ein Naturmythus oder eine Reihe von Naturmythen sein, die die Dichtung auf den historischen Hintergrund des trojanischen Krieges projiziert, und deren Gestalten sie dadurch

[1]) H. Usener, Götternamen, 1896, S. 263.

ihrer einstigen göttlichen Eigenschaften entkleidet hätte. Doch die Voraussetzung dieser Deduktion ist nicht nur bestreitbar, sondern sie widerstreitet direkt dem, was wir über die Vorstufen des Epos ermitteln können. So weit wir auch die diesem vorausgehende Märchendichtung zurückverfolgen mögen, sie enthält überall zweierlei Gestalten: personifizierte Naturmächte wie Sonne, Mond, Wolken, Winde usw., die übrigens die Stufen dämonischer, aus Menschen gewordener und gelegentlich sich wieder in solche umwandelnder Wesen nicht überschritten haben, und wirkliche Menschen, die nicht selten ebenfalls über zauberhafte Kräfte verfügen, die aber zweifellos nie und nirgends gelebt haben, sondern reine Gebilde der Märchenphantasie sind. Zu diesen Elementen bringt das Epos den historischen Hintergrund und an diesen gebunden einzelne historische Persönlichkeiten hinzu, die mit jenen Gestalten der Märchenphantasie zusammenfließen oder möglicherweise auch im Laufe der Zeit den letzteren, die nun selbst den Charakter geschichtlicher Personen gewonnen haben, ganz den Platz räumen können. Jene Alternative: entweder sind die Helden des Epos geschichtliche Personen, oder sie sind Naturgötter, ist daher überhaupt nicht zutreffend. Vielmehr müßte sie lauten: entweder sind diese Helden geschichtliche Personen, deren Eigenschaften und Schicksal freilich dichterisch umgestaltet sind und so ihre geschichtliche Natur völlig eingebüßt haben können, oder sie sind ursprüngliche Märchenhelden, und als solche können sie möglicherweise dereinst auch einmal Naturdämonen gewesen sein. Nötig ist dies aber durchaus nicht. Denn namentlich in der entwickelteren Märchendichtung pflegen gerade die Haupthelden Menschen zu sein, die von der Märchenphantasie entweder mit allen begehrenswerten Eigenschaften, besonders mit Stärke und Klugheit ausgetattet werden, oder in denen sie das Häßliche und Feindselige verkörpert. Die Helden des Epos sind unverkennbar dieser menschlichen Gattung der Märchenhelden am nächsten verwandt, und es besteht daher die größte Wahrscheinlichkeit, daß sie auch aus ihnen entstanden sind, daß also ein Achill und Odysseus lange schon, sei es unter diesen, sei es unter irgendwelchen andern Namen, als Märchenhelden existierten, ehe das Epos sie aufnahm und auf dem großen historischen Hintergrund der Kämpfe um Troja daraus seine Hauptgestalten bildete. Natürlich ist damit

nicht ausgeschlossen, daß sie in jener älteren Periode der Märchendichtung, wo Naturdämonen und menschliche Helden oft noch dieselben Personen sind, gelegentlich auch einmal eine Naturbedeutung besessen haben können. Aber das liegt so weit vor der Zeit, da das Epos entstand, daß es mindestens zweifelhaft ist, ob von dieser Bedeutung, die in das Zeitalter der niederen Mythologie zurückreicht, und von der die Sänger der Ilias und Odyssee jedenfalls keine Ahnung besaßen, in den Namen der Helden noch eine Spur erhalten geblieben sei. Gewiß war es ein schwerer mythologischer Mißgriff, wenn Max Müller von dem Gedanken nicht lassen wollte, aus mißverstandenen Namen könnten irgendeinmal Naturgötter entstanden sein[1]). So schlimm ist es natürlich mit dem umgekehrten Versuch, aus den Namen von Menschen oder von menschlich gedachten Heroen einstige Naturgötter zu erschließen, bei weitem nicht bestellt. Dennoch legt auch er dem Eigennamen für die Frühzeit menschlicher Kultur eine Bedeutung bei, die ihm schwerlich gebührt. Es mag ja sein, daß ganz so gleichgültig, wie uns heute, jener frühen Zeit der Eigenname nicht gewesen ist. Aber völlig identisch mit dem Charakter der Person wird er schwerlich gewesen sein. Auch haben die Vorgänge des Bedeutungswandels und der metaphorischen Übertragung niemals gefehlt. Leicht könnte es darum sein, daß die Alten mit ihrer etymologischen Deutung der Homerischen Namen, so falsch sie im einzelnen war, doch im ganzen eher auf dem richtigen Wege gewesen sind, wenn sie diese Namen mit den Eigenschaften in Beziehung brachten, die die Helden im Epos selbst besitzen, statt mit einer Naturbedeutung, von der weder die Dichter noch die mythischen Stoffe, aus denen sie schöpften, irgend etwas gewußt haben. Wenn Achilleus wirklich, wie man vermutet hat, nach dem Fluß Acheloos genannt sein sollte[2]), so würde die Deutung, daß ein alter Märchenerzähler oder Sänger den feurigen Jüngling mit einem rasch daherbrausenden Bergstrom verglichen habe, ebensogut möglich sein wie die andere, er sei ursprünglich selber ein Flußgott gewesen. Doch wenn wir uns des Manas und des Marko der kirgisischen und der serbischen

[1]) Vgl. unten Kap. III, Nr. I.

[2]) G. Curtius, Griech. Etymologie5, S. 119 f., wo noch einige andere zweifelhafte Etymologien mitgeteilt sind.

Heldenlieder erinnern, bei deren jedem sich eine reine Märchengestalt hinter einem geschichtlichen Namen verbirgt, so ist vielleicht die Annahme am wahrscheinlichsten, daß auch Achilleus ein menschlicher Eigenname gewesen sei, so gut wie wir das doch wohl von Agamemnon, Menelaos und andern Helden des Epos annehmen dürfen, wenn auch manche von ihnen vielleicht niemals an dem Zuge nach Troja teilgenommen haben.

Der letzte und nicht der unbedenklichste Beweisgrund für den naturmythologischen Ursprung der Gestalten des Epos ist endlich der kultische. Nicht bloß Achill, auch Agamemnon, Menelaos, Diomedes und andere Helden des trojanischen Krieges sind an verschiedenen Stellen Griechenlands als Götter verehrt worden[1]). Nun können aber die Kulte, die ihnen geweiht waren, nicht wohl auf dem gewöhnlichen Wege eines gesteigerten Ahnenkultus aus der Verehrung einst lebender Herrscher entstanden sein, da alle diese Namen nicht geschichtlich nachzuweisen sind. Demnach sollen ihre Kulte von Anfang an Götterkulte, ihre eigene Bedeutung also die von Göttern gewesen sein. Dabei wird auch hier eine dritte Möglichkeit übersehen. Die Sache stünde wohl anders, wenn irgendwie zu bezeugen wäre, daß vor dem Homerischen Epos schon Kulte des Achill und der andern Helden der Ilias existiert hätten. Davon kann aber selbstverständlich nicht die Rede sein, sondern erst die Gestalten des Epos sind, wie wir mit der größten Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, zu Objekten des Kultus geworden. Das beweist sicherlich den tiefen Einfluß, den das Epos auf Religion und Kultus ausgeübt hat; es beweist aber nicht im geringsten, daß seine Helden schon Götter waren, ehe noch das Epos selbst entstand. Dieser spätere Kultus, den die Heroen der Dichtung genossen, ist vielmehr selbst ein sprechendes Zeugnis dafür, daß das Epos an jener mythologischen Entwicklung, aus der die Götter der Griechen und anderer Kulturvölker hervorgingen, einen hervorragenden Anteil hatte. Wie es die Helden der Vorzeit den Göttern nahebrachte, so ist auch die Erhebung der allverbreiteten Naturdämonen zu Göttern, die mit der Natur zugleich das menschliche Schicksal lenken, zu einem großen Teil das Werk der epischen

[1]) Usener, Sitzungsber. der Wiener Akad., a. a. O. S. 5 ff.

Dichtung, die mit ihren Helden zugleich den mythologischen Hintergrund, auf dem sich diese bewegten, aus den Niederungen der Märchendichtung in eine höhere Sphäre versetzte.

4. Tanz und Musik.

a. Allgemeine Formen des Tanzes.

Der nahe Zusammenhang der Ausdrucksbewegungen mit der Sprache, wie er uns augenfällig in der Gebärdensprache begegnet ist, wiederholt sich gewissermaßen auf einer höheren Stufe in der engen Verbindung, welche die zur Kunst erhobene Form der Ausdrucksbewegungen, der Tanz, mit der ursprünglichsten rhythmischen Kunstform der Sprache, mit dem Lied, eingeht. Wo immer wir beide bis zu einem Punkte zurückverfolgen können, der ihren Anfängen naheliegt, da pflegen sich zur rhythmisch bewegten Sprache des Liedes auch rhythmische Körperbewegungen zu gesellen, als ein natürlicher Ausdruck der gleichen Stimmungen und Gefühle. Darum ist die Verbindung dieser Kunstformen sichtlich das Ursprüngliche, ihre Trennung eine spätere, auf weiter hinzutretenden Bedingungen beruhende Entwicklung[1]). Solange der Affekt, dem das Lied Ausdruck gibt, ungehemmt sich ergießen kann, muß er auch in allgemeinen Bewegungen sich Luft machen, die, der Rhythmik des Liedes folgend, von selbst sich zur Kunstform des Tanzes gestalten. Nicht minder aber kann der gesteigerte Affekt, der in pantomimischen Bewegungen nach außen tritt, nicht stumm bleiben, und sobald er die sprachliche Form annimmt, die nun wiederum dem Rhythmus des Tanzes sich anpaßt, wird er zum Lied. An hemmenden Einflüssen, die diese Verbindung lockern oder schließlich ganz aufheben können, fehlt es freilich von Anfang an nicht. So treten bei dem Arbeitslied für den Tanz die Arbeitsbewegungen ein, und dem Tanz gesellt sich die Musik zunächst als Begleiterin des Liedes bei, um dann dieses in vielen Fällen zu verdrängen und zu ersetzen. Diese Bedingungen bringen es mit sich, daß unter allen musischen Künsten der Tanz am wenigsten selbständig ist. Gerade in diesem unaufhaltsamen, die Mitwirkung begleitender rhythmischer Äußerungen auslösenden Reize des Tanzes

[1]) Vgl. Bd. 1², Teil I, S. 269.

liegt aber auch schon ein Zeugnis für die Macht, die er auf die Gefühle und Affekte ausübt, und die ihrerseits wieder vermöge der natürlichen Wechselwirkung dieser Betätigungen ein Zeugnis für die wichtige Stellung ist, die er ursprünglich als Äußerungsform menschlichen Seelenlebens einnimmt. Dem Bewußtsein des Kulturmenschen ist diese Bedeutung des Tanzes beinahe ebenso abhanden gekommen wie die des direkten Körperschmucks. Denn gerade die enge Verbindung, in die jener von Anfang an mit den andern rhythmischen Künsten getreten, hat ihn mit der Verselbständigung und reicheren Entwicklung dieser aus seiner einstigen Herrschaft verdrängt. So ist der Tanz schon in seinen Formen und noch mehr in seinen Motiven gleich dem Körperschmuck zu einer rudimentären Kunst geworden. Wollen wir seine psychologische Entwicklung verstehen, so dürfen wir daher bei ihm noch weniger als bei allen andern Künsten von der Bedeutung ausgehen, die er in unserer heutigen Kultur hat. Vielmehr werden wir seiner primären Motive am ehesten da uns versichern können, wo er mit der gesamten Lebensanschauung des Menschen noch so innig verwachsen ist, daß er als deren natürlicher Ausdruck erscheint.

Dieser Gesichtspunkt ist schon bei der nächsten Frage maßgebend, die uns auf diesem Gebiete begegnet, der Frage nach den Formen des Tanzes. Je mannigfaltiger noch heute die Einzelformen sind, die sich hier ausgebildet haben und fortwährend durch neue Kombinationen modifiziert werden, um so mehr verschwimmen die Grundmotive, auf die eine psychologische Einteilung zurückgehen muß. Was würde man in der Tat im Hinblick auf solche Grundmotive von unsern heute üblichen Tanzformen, das Ballett selbst eingerechnet, anderes sagen können, als daß sie samt und sonders Ausdruck einer bald gemäßigten, bald erhöhten und in einzelnen Momenten bis zur Leidenschaft gesteigerten Freude seien? Wenn wir dem gegenüber beobachten, daß der primitive Mensch bei den verschiedensten Anlässen tanzt, bei Freude wie Trauer, beim Wechsel der Jahreszeiten, der Bestellung des Feldes und dem Einbringen der Ernte, ebenso wie bei dem Auszug zum Krieg und zur Jagd und bei der Heimkehr von solchen Unternehmungen, und endlich nicht an letzter Stelle überall da, wo er durch Zauber oder Gebet sich fruchtbringenden Regen, Erlösung von Krankheit oder

sonstiger Drangsal verschaffen will, dann werden wir von vornherein darauf verzichten, in jenen schattenhaften Resten noch zureichende Anhaltspunkte auch nur für die allgemeinsten Unterschiede aufzufinden. Auf der andern Seite macht freilich gerade der ungeheure Reichtum der äußeren Anlässe, die zum Tanze anregen, und die natürlich auch in den frühe sich ausbildenden, oft sehr komplizierten Tanzregeln ihren Ausdruck finden, eine Klassifikation im einzelnen kaum möglich. Wenn man z. B. bei den Irokesen 32 verschiedene Tänze gezählt hat — eine Zahl, die noch nicht einmal die unerheblicheren Variationen in sich schließt —, so könnte man vielleicht ebensogut sagen: der Irokese tanzt bei jeder irgend wichtigeren Gelegenheit, und die Form seines Tanzes richtet sich dabei jedesmal nach dem besonderen Anlaß. Freilich hat diese üppige Blüte der Tanzkunst vielfach schon auf den Stufen primitiver Kultur einem Stillstand oder Rückgang Platz gemacht. Namentlich sind die Motive alter Tanzsitten selbst bei manchen Naturvölkern nicht selten vergessen worden, und Tänze, die ihrem ganzen Charakter nach die Herkunft aus einstigen Kultzeremonien verraten, sind ganz oder teilweise zu bloßen gymnastischen Spielen geworden. Am meisten hat sich der Tanz in seinen anscheinend ursprünglichen Formen noch da erhalten, wo er, wie das bei den Indianerstämmen Amerikas bis in die neueste Zeit vielfach geschieht, von bestimmten Kultgesellschaften gepflegt wird. Dagegen hat das Eindringen der Europäer und ihrer Kultur hier überall auch auf die alten Tanzsitten verheerend eingewirkt und sie selbst da, wo sie bestehen blieben, zuweilen in bloße Schaustellungen umgewandelt. Noch in dieser rückläufigen Entwicklung erscheint aber der Tanz des Naturmenschen in der von allen Zuschauern gerühmten malerischen Gymnastik der Körperbewegungen und in der bewundernswerten Präzision, mit der oft sehr verwickelte Figuren ausgeführt werden, schon darum als eine einzigartige Kunstform, weil ihr Höhepunkt einer Stufe der Kultur angehört, auf der alle andern Künste noch nicht über ihre dürftigsten Anfänge hinausgekommen sind [1]).

Angesichts dieser Fülle der Formen, die der Tanz unter Verhältnissen bietet, wo er noch mit dem gesamten Leben des Men-

[1]) Man vergleiche z. B. die bewundernden Ausdrücke, in denen Codrington von den Tänzen der Melanesier redet (The Melanesians, 1891, p. 333).

schen, vor allem mit Kultus und Sitte, eng verwachsen ist, kann es sich für uns nur darum handeln, die Hauptrichtungen zu kennzeichnen, nach denen die Erscheinungen auseinandergehen. In dieser Beziehung sind aber alle Formen des Tanzes nach ihrer äußeren Erscheinungsweise entweder Einzeltänze oder Gesellschaftstänze, während sie sich mit Rücksicht auf ihren psychologischen Charakter in ekstatische und in mimische Tänze scheiden lassen. Innerhalb keiner dieser Klassen sind jedoch scharfe Grenzlinien zu ziehen. So kann der Tanz eines einzelnen aus dem allgemeinen Rahmen eines gesellschaftlichen Tanzes hervortreten, oder es kann der gemeinsame Tanz in individuelle, voneinander unabhängige Tänze sich auflösen. Da dieser Übergang aus der Steigerung der im Tanz zur Äußerung kommenden Affekte zu entspringen pflegt, so weist dies zugleich auf die nahe Beziehung dieser äußeren Unterschiede zu den inneren Motiven und den ihnen entsprechenden Formen des Tanzes hin. Diese Beziehung spricht sich vornehmlich darin aus, daß der Einzeltanz hauptsächlich als ekstatischer Tanz vorkommt, und daß der letztere bei der höchsten Steigerung der Ekstase regelmäßig zum Einzeltanz wird, während der mimische Tanz in der Regel ein gemeinsamer bleibt. Höchstens kann hier in gewissen Grenzfällen der Zuschauer als Mitspieler gedacht werden, an den sich die Ausdrucksbewegungen des Einzeltänzers richten.

b. Ekstatische Tänze.

Bei dem Worte »Ekstase« pflegt man sogleich an die religiöse Ekstase zu denken. Gleichwohl ist dieser Begriff in der Grundbedeutung des Wortes noch nicht eingeschlossen, und wir werden daher, um nicht von vornherein den Gesichtskreis der Betrachtung in unberechtigter Weise zu beschränken, guttun, hier zunächst den Ausdruck in jenem allgemeinen Sinne zu verstehen, in welchem er lediglich eine Erhebung des seelischen Zustandes durch gesteigerte Affekte irgendwelcher Art bezeichnet. Ein Freudentaumel oder ein Zornesausbruch, endlich ein aus irgendwelchen Ursachen entstandener Wahnparoxysmus, Zustände, die samt und sonders durchaus nicht religiösen Ursprungs zu sein brauchen, können gleichwohl mit Recht als ekstatische Zustände bezeichnet werden. Denn wie es alle möglichen Ursachen der Affektsteigerung gibt, so ist auch die Ekstase

zunächst ein bloß formaler Begriff, der an sich über jene Ursachen nichts aussagt. Wie mit der Ekstase selber, so verhält es sich aber auch mit den Ausdrucksbewegungen, die vielleicht der ursprünglichste Anlaß zur Bildung des Begriffs gewesen sind. Der Ekstatische verrät seinen gesteigerten Seelenzustand durch heftige und ungewöhnliche Körperbewegungen, die in einzelnen Fällen, wie bei dem Wutausbruch, dem Wahnparoxysmus, eine bestimmte Beziehung zu äußeren Objekten enthalten können, zumeist aber in an sich zwecklosen Handlungen bestehen, denen wir als einzige psychologische Bedeutung die beimessen können, daß sie die hoch gesteigerte seelische Spannung entladen, womit zugleich eine allmähliche Ermäßigung der Affekte einzutreten pflegt.

Da nun diese allgemeine Bedeutung der Ekstase, die die religiöse Gemütserhebung nur als eine besondere Form unter sich begreift, vor allem für die Bewegungen maßgebend ist, in denen ekstatische Gemütserregungen irgendwelcher Art nach außen treten, und da hinwiederum der Tanz nur eine spezielle, rhythmisch geordnete Ausdrucksbewegung darstellt, so haben wir allen Grund, zu vermuten, daß der ekstatische Tanz schon in seinen ursprünglichsten Erscheinungsformen nur in dem Sinne eine einzige Quelle hat, als es die Steigerung der Gemütsbewegungen ist, aus der er entspringt, daß aber eben deshalb die besonderen Anlässe, die ihn hervorrufen können, ebenso mannigfaltig sind wie die Regungen des menschlichen Gemüts, die einer solchen Steigerung fähig sind. In dieser alle Richtungen des seelischen Lebens umfassenden Ausdehnung seiner Motive gleicht der Tanz dem Liede, dem er ja auch an Ursprünglichkeit am nächsten steht. Wie das Augenblickslied als Ausdruck momentaner Freude oder Trauer oder des hochgesteigerten Interesses an irgendeinem Erlebnis von dem einzelnen gesungen wird, so kann man auch wohl von »Augenblickstänzen« reden, die unabhängig neben den ausgebildeten und streng geregelten Tanzsitten überall vorkommen, und die möglicherweise existiert haben können, ehe sich diese ausgebildet hatten. Sehen wir doch auch den Singvogel, der sich, seinen Körper hin und her wiegend, von Zweig zu Zweig schwingt, oder das junge Füllen, das auf der Weide seinen Mut und seine Lust austobt, ihre Affekte in hüpfenden oder springenden Bewegungen äußern, die zwar noch keinen größeren

rhythmischen Zusammenhang haben, aber in ihren Einzelperioden bereits vollkommen rhythmisch geordnet seinen können. Daß ebenso das menschliche Kind schon in früher Lebenszeit bei jeder gesteigerten Erregung rhythmische Bewegungen mit seinen Armen ausführt, und daß es, nachdem nur die ersten Gehversuche gemacht sind, in Hüpfen und Springen seine Freude kundgibt, ist bekannt. Mag man nun auch die Rhythmik dieser Bewegungen als eine Wirkung ererbter Dispositionen ansehen, so können es doch zweifellos alle möglichen Affektmotive sein, die hier solche ekstatische Bewegungen auslösen.

Wie auf diese Weise die psychologische Beobachtung dazu nötigt, Anfänge eines ekstatischen Tanzes in ebenso weiter Ausdehnung zu statuieren, als es überhaupt Ausdrucksbewegungen gesteigerter Affekte gibt, so steht nun aber anderseits der Übergang intensiver Ausdrucksbewegungen in regelmäßig sich wiederholende Taktformen durchaus im Einklang mit allem dem, was uns über die zentralen physiologischen Bedingungen unserer Körperbewegungen bekannt ist. Wie nämlich schon die Gehbewegungen in der nahezu exakten Gleichförmigkeit ihrer Wiederholungen auf einem sicher funktionierenden zentralen Mechanismus beruhen, so verhält sich das im wesentlichen nicht anders bei den springenden und hüpfenden Bewegungen, wie sie durch gesteigerte Affekte ausgelöst werden und ihrerseits wieder zu deren Steigerung beitragen. Aber bei äußerster Zunahme des Affekts und seines Ausdrucks tritt dann als weitere Folge eine Störung des Gleichgewichts in der normalen tonischen Innervation der beiderseitigen Zentren ein: damit geht die hüpfende oder springende Vorwärtsbewegung in die Drehbewegung über, die nun vollends in noch höherem Maße als jene das Moment der Selbststeigerung in sich trägt. Speziell für die Äußerungen exaltierter Freude wird daher nicht selten der Ausdruck »Freudentaumel« gebraucht. Es ist das ganz richtig beobachtete Gefühl des Schwindels, daß dieser Bezeichnung zugrunde liegt. Schwindel und Drehbewegungen sind aber komplementäre Erscheinungen[1]). Darum ist es sicherlich nicht irgendeine willkürliche, etwa dereinst zu rätselhaften Zwecken eines Zauberkultus gemachte

[1]) Vgl. Grundzüge der physiol. Psychologie[5], I, S. 275f., II, S. 585f.

Erfindung, die die Tanzbewegungen erzeugt hat, sondern diese sind in ihren freilich noch unausgebildeten Anfängen natürliche physiologische Steigerungen der Ausdrucksbewegungen. Zugleich darf uns aber ein Wort wie Freudentaumel nicht dazu verführen, etwa in der Freude den einzigen und den spezifischen Tanzaffekt zu sehen. Auch Trauer und Schmerz pflegen sich in höchst charakteristischen pantomimischen Bewegungen zu äußern, die sich leicht in rhythmischen Wiederholungen steigern.

Was nun aber allen diesen aus beliebigen Affektäußerungen entsprungenen Formen des ekstatischen Tanzes mangelt, das ist die länger andauernde regelmäßige Ordnung oder die Disziplinierung der Bewegungen. Unter den Mitteln einer solchen steht dann allerdings der religiöse Kultus oder vielmehr die Gruppe von Vorstellungen und Handlungen, die wir mit Wahrscheinlichkeit als eine der frühesten Wurzeln des religiösen Kultus ansehen können, der Zauberkultus, in erster Linie. Der ekstatische Tanz in dieser seiner strenger geregelten Form, bei der zugleich die Ekstase selbst die spezifische Form der religiösen Ekstase annimmt, pflegt als Einzeltanz innerhalb der Gebiete einer primitiven Kultur ziemlich genau der Verbreitung einzelner Zauberpriester oder »Medizinmänner« zu folgen. Der sibirische Schamana und der afrikanische Fetischpriester sind die Haupttypen dieser Gattung, wogegen in Amerika und Ozeanien zwar die analogen Erscheinungen nicht fehlen, im ganzen aber doch durch die hier überwiegenden ekstatischen Gemeinschaftstänze zurückgedrängt werden, wobei sich dann zugleich die letzteren leicht mit mimischen Tänzen kombinieren. Bei dem Schamanen und Fetischpriester dagegen bildet der ekstatische Einzeltanz einen Teil der Ausübung seines Berufs. Schon zu den Vorbereitungsmitteln für diesen gehört meist der oft wiederholte Tanz an einsamen Orten, und die einzelne Zauberhandlung pflegt durch einen wilden, manchmal bis zur Bewußtlosigkeit fortgesetzten Tanz des Zauberers eingeleitet zu werden. Festeren Regeln ist der an die Ausbildung bestimmter religiöser Genossenschaften gebundene ekstatische Gemeinschaftstanz unterworfen, wie ihn z. B. in der heutigen Türkei und weit über deren Grenzen hinaus die tanzenden und heulenden Derwische in ihren Klöstern aufführen, wo der mit Gesang und Gebet verbundene Tanz zu den regelmäßigen

Andachtsübungen gehört. Es mag sein, daß dem Islam diese Form des Tanzkultus durch die den nordsibirischen Steppenvölkern verwandten Turkstämme zugeflossen ist. Bei diesem Gemeinschaftstanz beginnt die Zeremonie zunächst mit taktmäßig geordneten Bewegungen, die bei steigender Geschwindigkeit in eine wilde Raserei ausarten und schließlich in einen von Konvulsionen unterbrochenen schlafartigen Zustand übergehen, als dessen subjektive Begleiterscheinungen, wie man nach anderweitigen experimentellen und pathologischen Erfahrungen annehmen kann, lebhafte ekstatische Visionen eintreten, die dann mit völliger Bewußtlosigkeit endigen[1]).

Erscheinungen, wie sie uns in diesen Schaustellungen der orientalischen Derwische in einer liturgisch geordneten Form begegnen, bilden nun in den Sekten aller Religionen die regelmäßigen Begleiter der zur Ekstase gesteigerten religiösen Gefühle. Von den orgiastischen Tänzen der dionysischen Mysterien der Griechen oder den gleich diesen mit mimischen Darstellungen beginnenden und schließlich gleichfalls in wilde Tänze ausmündenden Frühlingsfesten der Mexikaner zieht sich so der ekstatische Tanz bis herab zu einer Reihe christlicher Sekten, wie der Quäker, der Methodisten, der »Springer«, der »Erweckten«. Wenn auch diese ekstatischen Anfälle meist nicht zu dem vorgeschriebenen religiösen Zeremoniell der Gemeinschaft gehören und sich von den gewohnten Formen des Tanzes mehr oder weniger entfernen können, so stimmen sie doch in dem allgemeinen Charakter eines mit exaltierten Bewegungen beginnenden und nicht selten in eine Art von hypnotischem Schlaf endenden Anfalls überein. Der Ausgangspunkt der Erscheinungen ist in allen Fällen eine hochgesteigerte religiöse Erregung, die den ekstatischen Tanz mit einer Art von Naturgewalt als Äußerung eines alle Ausdrucksmittel des Körpers ergreifenden Affekts herbeiführt. Nach dem natürlichen Gesetz psychischer Erschöpfung sind aber freilich auch diese Tänze nicht selten zu äußerlichen Schaustellungen geworden, die, was zu ihrer Erhaltung wesentlich beitragen dürfte, zudem um der eigentümlichen Genüsse willen, die sie bereiten, kultiviert werden. Die Derwische, die bekanntermaßen zu den ungläubigsten unter den Gläubigen des Propheten

[1]) J. P. Brown, The Dervishes or oriental spiritualism. 1868, p. 218 ff.

gehören, berauschen sich an ihren Tänzen nicht anders, als wie sich sonst der Orientale an seinem Opium oder Haschisch berauscht. So erfährt der ekstatische Tanz in dem Maße, als er zur Gewohnheit oder zu einem gewohnten Bestandteil des Kultus wird, allmählich eine vollständige Umkehrung seiner Motive. Zuerst Ausdruck der aufs höchste gesteigerten religiösen Begeisterung, wirkt er zunächst gleichzeitig als eines der stärksten sinnlichen Genußmittel und geht zuletzt ganz in ein solches über.

Dieser Verlauf bestätigt sich nun auch überall sonst, wo wir ihn einigermaßen von Anfang an überblicken können. Besonders charakteristisch sind dabei namentlich diejenigen Fälle, wo der ekstatische Tanz aus gemeinsamen Kultzeremonien hervorgegangen, und wo er daher mit mannigfachen Vorbereitungen und Nebenhandlungen verbunden ist, bei denen sich dann ein ähnlicher Motivwandel, wie ihn der Tanz selbst erfährt, einzustellen pflegt. Mittel, die die Ekstase befördern sollen, begleiten daher namentlich auch zahlreiche Tänze, die durchaus in die Klasse der mimischen gehören, wo aber die Ekstase ein erwünschter Nebenerfolg und nach der ihr immanenten Steigerung ihrer Wirkungen schließlich nicht selten der Enderfolg einer solchen Feier ist. Bei den Indianerstämmen, bei denen die Tanzkulte eine wichtige Stelle im sozialen Leben einnehmen, haben sich solche Mittel der Steigerung in mannigfacher Weise ausgebildet. Hierher gehört der dem Tanz vorausgehende Aufenthalt in Schwitzhäusern, die in der Nähe der Tanzstätten eigens zu diesem Zweck errichtet sind, der Genuß heißen Tees und des Tabaks sowie besonderer Medikamente, die die Medizinmänner in ihren Säcken zum Feste mitbringen. Alle diese Mittel hatten, wie in manchen Fällen noch deutlich durchschimmert, ursprünglich einen andern, rein kultischen Zweck. Das Schwitzen war eine Lustrationshandlung vor dem Beginn der Zeremonie, die Medikamente und der Tabak sollten wahrscheinlich direkt einen heiligenden Einfluß auf den Körper ausüben. Die Steigerung der Ekstase, die an die starke Erhitzung und die narkotischen Mittel geknüpft war, bestärkte dann zunächst die Vorstellung von der Zauberwirkung dieser Mittel und wurde schließlich in dem Maße selbst zum Motiv aller dieser Vorbereitungen, als der ekstatische Tanz auch hier zu einem starken, alle Affekte auf das höchste

erregenden Genuß geworden war. Andere Steigerungsmittel, bei denen sich ein ähnlicher Motivwandel einstellen kann, sind endlich an die besonderen Anlässe der Tanzzeremonien gebunden. Dahin gehören die namentlich bei den Kriegstänzen üblichen Bemalungen des Körpers und der Gewandung mit grellen, erregenden Farben, der Lärm der zusammenschlagenden Schilde und Waffen, der außerdem von lauten Gesängen begleitet ist. Ein erregender Reiz von besonderer Stärke ist endlich das brennende Feuer bei den nächtlichen Fackeltänzen oder bei den um ein inmitten des Platzes loderndes Feuer ausgeführten Reigentänzen, wie sie bei vielen Völkern nächtlicherweile besonders bei den Frühlingsfesten zur Feier der wiederkehrenden Sonne und der beginnenden Saat ausgeführt werden. Wenn im letzteren Falle die nackten Tänzer mit der Fackel in der Hand in tollem Lauf durch das Feuer springen, so ist das wohl die denkbar stärkste Vereinigung von Reizmitteln, die auch hier einen mimischen in einen rein ekstatischen Tanz überführen kann[1]).

Diese Feuertänze nähern sich bereits stark jenen ekstatischen Erscheinungen, bei denen der Tanz selbst hinter der Selbstpeinigung zurücktritt. Bei den Flagellanten oder Geißelbrüdern des Mittelalters wie bei der noch heute unter dem Schutz des Islams bestehenden persischen Sekte der »Schiiten« hat sich in der Tat das gewöhnliche Verhältnis in dem Sinne umgekehrt, daß die Äußerungen der Ekstase mit den ähnlichen wollüstigen Selbstpeinigungen beginnen, mit denen sie in andern Fällen, z. B. bei den Zeremonien der Derwische, zu endigen pflegen, daß sie aber regelmäßig in ein Hüpfen und Springen, in Verrenkungen und furibunde Drehungen des Körpers übergehen, die nur in diesem Fall irregulärer zu sein pflegen. Bekanntlich hatte der mittelalterliche Flagellantenwahnsinn, der sich im 13. und 14. Jahrhundert von Italien ausgehend über die Länder Europas verbreitete, seine letzte Quelle in dem Schreck und der Furcht, die in diesem Zeitalter die über die europäische

[1]) Über Schwitzhäuser und andere Vorbereitungen ekstatischer Tänze bei dem »Sonnentanz« der Dakotas vgl. J. O. Dorsey, Ethnol. Report, Washington, XI, 1894, p. 450 ff. Über Schwitzbäder bei den Menominiindianern W. J. Hoffmann, ebenda XIV, 1896, p. 117 f. (Taf. XI). Über Feuertänze bei den Navajos W. Matthews, ebenda V, 1887, p. 418 ff. (Taf. XII und XIII).

Menschheit hereinbrechenden großen Seuchen, vor allem die Verheerungen der Pest, erregten. Zahllose, die in diesen Krankheiten Strafen des Himmels erblickten, wurden hier von dem Drang ergriffen, durch Buße und Selbstpeinigung das ewige Verderben von sich abzuwehren. Das ist an sich ein begreifliches psychologisches Motiv, das sich in ähnlicher Weise schon hundertfältig wiederholt hat. Für die Entwicklungsgeschichte des Tanzes ist jedoch weder dies noch auch die ebenfalls gewissermaßen selbstverständliche Tatsache von Interesse, daß solche heftige religiöse Affekte auch mit lebhaften Ausdrucksbewegungen verbunden sind, wohl aber, daß diese Bewegungen in dem Maße, als sie sich durch die Alteration des Bewußtseins der willkürlichen Beherrschung entziehen, von selbst in Tanzbewegungen übergehen. Mögen diese immerhin, wenn sie keiner gemeinsamen Disziplin unterworfen werden, zunächst in einem Wirrsal individuell wechselnder Bewegungen bestehen, so stellt sich doch, solange die Ekstase noch nicht in das letzte Stadium der konvulsivischen Verzückung übergegangen ist, bei jedem einzelnen ein gewisser Rhythmus der Bewegungen ein, der in seiner Schnelligkeit und Stärke unmittelbar die Stärke der Erregung spiegelt. Diese Rhythmik ist natürlich keine gewollte und künstlich erzeugte, sondern sie stammt aus der gleichen Quelle wie die gewöhnlichen rhythmischen Körperbewegungen des Gehens und Laufens. Sie unterscheidet sich von diesen nur dadurch, daß sie erstens absolut zwecklos, und daß sie zweitens weit über das Maß der normalen Geschwindigkeit und Stärke der Körperbewegungen gesteigert ist. Darum ist der ekstatische Tanz gerade in solchen Fällen, in denen er ohne äußere Disziplin ganz aus den in dem einzelnen Individuum selbst erwachenden Antrieben heraus entsteht, eine vollkommen natürliche Erscheinung; und ein solcher Tanz ist ebensowenig eine Kunst zu nennen, wie das Gehen und Laufen eine Kunst ist. Aber wo nun viele gleichzeitig von dem ekstatischen Furor ergriffen werden, da tritt dann auch durch die nämliche assoziative Anpassung, durch die sich beim gemeinsamen Gehen die Schritte allmählich zu einem übereinstimmenden Tempo ordnen, ein gemeinsamer Tanzrhythmus ein, solange überhaupt die Bewegungen der Genossen noch von dem einzelnen empfunden werden und nicht der individuellen Auflösung der höchsten Ekstase Platz gemacht

haben. Wird dieser Rhythmus vollends durch gemeinsame Gesänge oder Geräusch- und Musikinstrumente gehoben, so ist damit der Anfang für die Entstehung eines gesellschaftlichen Tanzes gegeben, auf dessen Ausbildung weiterhin bestimmte Satzungen, die sich unter der Wirkung der ursprünglichen ekstatischen Motive gebildet haben, einwirken. So kann der ekstatische Gemeinschaftstanz eine wichtige Kultushandlung werden, wie wir bei vielen Natur- und Halbkulturvölkern beobachten, oder er kann als eine subsidiäre Ausdrucksform religiöser Schwärmerei auftreten, wo er dann freilich meist ungeregeltere Formen annimmt, wie dies die zu den verschiedensten Zeiten entstandenen und fortan neu entstehenden ekstatischen Sekten in den Religionen der Kulturvölker zeigen.

Eines der merkwürdigsten Beispiele der ersten Art ist wohl eine gegen Ende des 18. Jahrhunderts unter den amerikanischen Eingeborenen entstandene neue Religion, die, hauptsächlich unter den Stämmen der Sioux verbreitet, nach der zentralen Stellung, die in ihr gewisse ekstatische Tänze einnehmen, die »Geistertanzreligion« genannt worden ist[1]. Ihrem dogmatischen Gehalte nach ist sie natürlich absolut keine neue Religion, sondern ein Gemenge aus heidnischen Überlieferungen und christlichen Reminiszenzen. So sind denn auch die Tänze, die den Mittelpunkt dieses Religionskultus bilden, Überlebnisse althergebrachter amerikanischer Tänze, die hier nur eine eigenartige und unter dem begeisternden Einfluß der neuen Religion sehr ekstatische Form angenommen haben. Die religiöse Erregung war aber in diesem Fall eine unmittelbare Folge der tiefen Erbitterung, die sich der aus ihren Stammsitzen verdrängten Eingeborenen bemächtigt hatte. Die Einsetzung des roten Mannes in seinen rechtmäßigen Besitz und die Vertreibung des Weißen, das ist daher die Weissagung der Propheten der neuen Religion, und ihr Kultus kulminiert nach Indianersitte in Tänzen von wechselnder Form, die im einzelnen wohl zum Teil in das Gebiet der mimischen Tänze herüberreichen, deren wesentlicher Charakter aber darin besteht, daß sie in eine ekstatische Raserei ausarten, die an das Tanzen der heulenden Derwische erinnert. Dazu

---

[1]) James Mooney, The Ghost-Dance-Religion, Ethnol. Report. Washington, XIV, 1896, p. 653 ff.

kommt jedoch ein weiterer Zug, der mit den Zukunftshoffnungen dieser Religion zusammenhängt. Der Tanz mit den ihm vorangehenden Vorbereitungen bleibt nämlich hier nicht das einzige Mittel, um Ekstasen und Visionen hervorzurufen, sondern es haben sich ihm weitere Zeremonien beigesellt, die auf eine direkte hypnotische Wirkung hinzielen. Dahin gehören die glänzenden Zauberstäbe mit ihren magischen Attributen in der Hand des Medizinmanns, die Adlerfeder, mit der er den Tanzenden berührt, und ähnliche Einwirkungen, durch welche dieser sofort in einen visionären Zustand zu verfallen pflegt[1]). In solchen Visionen verkehrt dann der einzelne mit den Geistern der Verstorbenen, und aus der Zahl derer, die in besonderem Grade mit der Gabe der Vision ausstattet sind, gehen die Propheten und Apostel hervor, in deren Tun und Treiben, Inspirationen und Gebeten in seltsamer Mischung der alte Medizinmann mit Imitationen christlicher ekstatischer Sekten verquickt ist. So ist es denn wohl auch nicht unwahrscheinlich, daß die stark an hypnotische Experimente erinnernden Bestandteile dieses Tanzkultus den Indianern von der weißen amerikanischen Rasse zugeführt worden sind, um so mehr, da die Beobachtung der Erscheinungen zumeist der Zeit zwischen 1880 und 1890 angehört, in der bekanntlich in Amerika wie Europa hypnotische Schaustellungen besonders verbreitet waren. Übrigens ist es fraglos, daß der ekstatische Tanz an sich schon einen Zustand herbeiführen kann, der in manchen Beziehungen der Hypnose verwandt ist und manchmal wohl in eine solche übergeht.

Gleichwohl ist es nicht gerechtfertigt, deshalb die ekstatischen Tänze und die Ekstase überhaupt mit der Hypnose zusammenzuwerfen, oder gar in der Herbeiführung der letzteren ein ursprüngliches Motiv zu sehen. Vielmehr ist in allen Fällen, wo der ekstatische Kulttanz bis zu seinen Ursprüngen zurückverfolgt werden kann, der Ausgangspunkt eine starke religiöse Erregung, die an und für sich weder Hypnose ist noch auch eine solche im Gefolge zu haben braucht. Was diese wie jede mächtige Erregung, wo sie ungehemmt sich ergießt, notwendig mit sich führt, das sind aber Ausdrucks-

[1]) Vgl. die Abbildungen der Tanzszenen und der verzückten Visionäre bei Mooney, a. a. O. S. 914, Taf. 109 ff.

bewegungen, die sich unter den hier obwaltenden Bedingungen, wie oben ausgeführt wurde, mit innerer Notwendigkeit mehr oder weniger rhythmisch gestalten. Schwinden die religiösen Motive, so können dann allmählich andere an ihre Stelle treten, unter denen der sinnliche Genuß der ekstatischen Bewegungen und Sinnestäuschungen in erster Linie steht. Diese Motive können aber naturgemäß nur sekundäre sein, weil sie an Folgezustände geknüpft sind, also erst, nachdem jene Wirkungen erlebt wurden, durch eine Art Umkehrung der ursprünglichen Kausalität selbst zu Motiven werden können. Das schließt nicht aus, daß sie nicht frühe schon und noch inmitten der vollen Macht ursprünglicher religiöser Triebe als Nebenmotive wirksam werden können. Vielmehr wird man sich durchaus nur auf diesem Wege der allmählichen Erhebung eines zuerst nur leise sich regenden Nebenmotivs in das Hauptmotiv und zuletzt in die einzige noch wirksame Triebfeder eine solche Ausartung des ekstatischen Tanzes, wie sie z. B. der Tanz der Derwische darbietet, denken können. Dabei mögen dann namentlich in den letzten Stadien allerdings auch hypnotische Wirkungen als Teilerscheinungen eingreifen und entweder zur Steigerung der religiösen Erregung beitragen, oder endlich ebenfalls in die Reihe jener Genußwirkungen eintreten, die den ekstatischen Tanz noch lange lebendig erhalten, wo seine einstigen Ursachen gänzlich verschwunden sind.

Neben diesem Wandel, bei dem die Formen des ekstatischen Tanzes nicht nur beibehalten werden, sondern vielfach auch äußerlich den Charakter eines religiösen Zeremoniells bewahren, gibt es nun aber noch einen zweiten Übergang, bei dem sich die Ekstase ermäßigt, während der Tanz vielleicht durch die Nachwirkung vormaliger mimischer Tänze, die sich hier einmischen mögen, deren Bedeutung aber erloschen ist, vielgestaltigere und nach einem bestimmten Plan wechselnde Formen annehmen kann. Solche Tänze finden sich schon bei fast allen Naturvölkern verbreitet, und sie bilden schließlich einen nicht geringen Teil der unter den Kulturvölkern erhalten gebliebenen Tanzbräuche. Namentlich gehören hierher alle diejenigen, bei denen, wie etwa bei unserem Galopp und Walzer, die Bewegungen als im ganzen gleichförmige Äußerungen lebhafter freudiger Affekte erscheinen. Der Ursprung der Volkstänze dieser

Art ist meist in Dunkel gehüllt, und es läßt sich daher im allgemeinen nicht mehr bestimmen, ob einzelne unter ihnen dereinst die Bedeutung religiöser ekstatischer Tänze besessen haben. Gemeinsam mit ihnen haben sie aber jedenfalls die Steigerung, die zuletzt zu einer rasenden Beschleunigung der Tanzbewegungen führen kann. Zu diesen Tänzen pflegt man den von mehreren Beobachtern geschilderten »Corroborri« der Australier zu zählen, einen Männertanz, der im Festputz und um ein großes loderndes Feuer nächtlicherweile nach dem Takt der von den zuschauenden Weibern ausgeführten lärmenden Musik ausgeführt wird[1]). Schon der Umstand, daß diese Tänze von den Medizinmännern mit dem Zauberstab in der Hand geleitet werden, macht aber auch hier einen religiösen Ursprung wahrscheinlich. Ebenso erhellt dies aus den begleitenden Liedern, die den Charakter von Zaubergesängen besitzen[2]). Es ist danach nicht unwahrscheinlich, daß noch in vielen andern Fällen, wo die Beobachter geneigt sind, solche Tänze primitiver Völker für zwecklose Tanzvergnügungen in unserem Sinne zu halten, tiefer liegende Motive nicht fehlen. Nicht selten mögen dann freilich diese auch gänzlich zurücktreten. So namentlich, wenn ohne besondere Festanlässe einzelne aus einem geselligen Kreise hervortreten, um die Zuschauer durch gymnastische Tanzkünste zu erfreuen, oder wenn auch mehrere zusammen einen solchen Tanz extemporieren, wie dies z. B. von den Buschmännern und den Eskimos berichtet wird[3]). Wo aber der Tanz in der Form eines Festtanzes auftritt, wie bei dem Corroborri der Australier und vielen andern Tänzen der Naturvölker, da wird man schon nach der allgemeinen Erfahrung, daß alle Feste ursprünglich religiöse Feste gewesen sind, einen andern Ursprung als den der bloßen Freude an der Tanzbewegung annehmen dürfen. Das schließt natürlich nicht aus, daß auch bei den ursprünglich aus religiöser Ekstase entstandenen Tänzen allmählich die Freude an der Bewegung die früheren Motive zurückgedrängt haben kann.

---

[1]) Brough Smith, The Aborigines of Australia, 1878, p. 167 ff. E. Grosse, Anfänge der Kunst, S. 199 f.

[2]) A. W. Howitt, The Native Tribes of South-East Australia, p. 413.

[3]) Über Tänze der Buschmänner vgl. Grosse, a. a. O. S. 204 f. Über Tänze der Eskimos E. W. Nelson, Ethnol. Report. XVIII, 1899, p. 353 ff.

c. Mimische Tänze.

Der mimische Tanz besteht in allen seinen Formen, so mannigfaltig diese auch sein mögen, in einer Nachahmung des Lebens in seinen verschiedenen, jeweils das Interesse des Menschen fesselnden Erscheinungen. Am nächsten liegt ihm darum das eigene Streben und Wirken des Menschen; aber auch kein Gebiet der umgebenden belebten oder belebt gedachten Natur ist dem mimischen Tanz unzugänglich. Dieser erstreckt sich ebenso auf Sterne und Wolken wie auf Tiere und Menschen oder auf die Phantasiebilder von Dämonen und Göttern; und hier überall bildet er nicht bloß einzelne Gestalten nach, sondern den Verlauf von Vorgängen und Handlungen. Der einzelne Tänzer, der eine bestimmte, der Phantasie vorschwebende Gestalt nachbildet, nimmt daher in der Art, wie er dies tut, an dem Verlauf der Erscheinungen teil, die der Tanz in seinem Gesamtverlauf darstellt. Da sich diese Erscheinungen im allgemeinen aus zahlreichen Einzelbildern zusammensetzen, so ist der mimische durchweg gesellschaftlicher Tanz, und die Natur der nachgebildeten Erscheinungen bringt es mit sich, daß seine Teilnehmer nicht nur in fortwährender Beziehung zueinander bleiben, sondern daß sie nicht selten auch in verschiedene Gruppen sich teilen, die abweichende Rollen in dem Zusammenspiel des Tanzes übernehmen.

Wichtiger als diese äußeren Bedingungen sind jedoch die inneren, die der mimische Tanz mit sich führt, und die teils schon an seine Entstehung, teils und besonders aber an seine Wirkungen geknüpft sind. Jede durch die eigene Bewegung erfolgende Nachahmung einer aus Lebensvorgängen bestehenden Begebenheit setzt nämlich ein Miterleben voraus, das sich äußerstenfalls, wenn die auch hier niemals ganz fehlende ekstatische Erregung hinreichend groß genug ist, bis zum völligen Einswerden mit dem dargestellten Erlebnis steigern kann. Jeder einzelne mimische Tänzer versetzt sich daher in die Gestalt, die er nachbildet, und alle fühlen sich in ihrer Gesamtheit eins mit der dargestellten Handlung. In diesem Miterleben und in dem alles menschliche Zusammenleben beherrschenden Gesetz, daß jeder das Interesse mächtig erregende Eindruck zu einem solchen Miterleben und eben damit zu seiner Nachbildung

herausfordert, liegt die psychologische Wurzel des mimischen Tanzes. Dieser entspringt daher unmittelbar aus jener imitatorischen Mitbewegung, die schon bei den Ausdrucksbewegungen und bei den aus ihnen sich entwickelnden darstellenden Gebärden die entscheidende Rolle spielt. Hieraus ergibt sich zugleich einerseits der wesentliche Unterschied des mimischen vom ekstatischen Tanze, anderseits aber auch die nahe Beziehung beider zueinander. Wie der ekstatische Tanz in seinem Ursprung eine natürliche rhythmische Fortsetzung jener Ausdrucksbewegungen intensiver Affekte ist, die weder bestimmt begrenzt noch auch nach der Qualität der Affekte verschieden sind und daher nur in einer allgemeinen Steigerung der Energie und Geschwindigkeit der Bewegungen bestehen, so ist der mimische Tanz eine rhythmische und in seinen vollkommeneren Gestaltungen kunstmäßige Weiterbildung jener qualitativen Ausdrucksbewegungen, wie sie im Mienenspiel des Angesichts die allgemeine Gefühlsrichtung und in den pantomimischen Bewegungen die Vorstellungsinhalte der Affekte widerspiegeln[1]). Insbesondere in seinen Anfängen ist er daher lediglich eine rhythmisch geordnete Form dieser natürlichen Mimik und Pantomimik, die, sobald sie zur Darstellung einer in sich zusammenhängenden Kette von Erscheinungen wird, durch die zwingende Gewalt des psychophysischen Mechanismus den Rhythmus der Gehbewegungen ergreift, den sie je nach der Beschaffenheit des Dargestellten und der Lebhaftigkeit der Affekte abändert. Demnach fehlt dem mimischen Tanze so wenig wie dem ekstatischen das Moment des Affekts. Doch während bei diesem der Affekt so gesteigert ist, daß der Tanzende von Anfang an nur seine subjektiven Gefühle ausströmen läßt und zuletzt ganz vom Affekt überwältigt werden kann, bewahren bei jenem die Einflüsse der Außenwelt ihre dominierende Macht, und sie verlieren sie auch bei der Einmengung ekstatischer Erregungen nicht, weil nun jenes Einswerden des Tanzenden mit dem Objekt, das er nachahmt, den Ausfall der äußeren Reize in dem Maße kompensiert, als es die künstliche Nachahmung allmählich in einen natürlichen Ausdruck der seelischen Erregungen umwandelt. Darum hebt hier die hinzutretende Ekstase zunächst die Treue der

[1]) Vgl. Bd. 1², Teil 1, S. 100 ff. 123 ff.

mimischen Nachahmung nicht auf, sondern steigert sie, und nur im äußersten Affekt, wo die Motive des mimischen Tanzes selbst über diese Schranken hinausreichen, bewährt sich das für alle Ausdrucksbewegungen gültige Prinzip, daß die qualitativen Unterschiede der Erscheinungen verschwinden, sobald eine gewisse Maximalgrenze erreicht ist. In diesem Falle geht dann der mimische ganz und gar in den ekstatischen Tanz über.

Als gesteigerte und rhythmisch geordnete Ausdrucksformen von Erscheinungen und Erlebnissen, die das menschliche Interesse erwecken, können nun die mimischen Tänze alle Begebenheiten des Lebens und alles, was irgendwie in dieses eingreift, umfassen. Im Vordergrunde steht hier naturgemäß das Wohl und Wehe des Menschen selbst. Wie der mimische Tanz von Anfang an ein gesellschaftlicher Brauch ist, so sind es aber gemeinsame Erlebnisse, an denen jeder zur gleichen Zeit und in der gleichen Weise teilnimmt, die von frühe an zu gemeinsamer Feier anregen. Dahin gehört fast allerorten die Bestellung des Feldes. Je mehr der Mensch in der Bearbeitung des Ackers auf seine eigene Kraft und beim Mangel jedes weiter reichenden Verkehrs auf die eigene Erzeugung der Feldfrucht angewiesen ist, damit aber auch von der Gunst und Ungunst des Wetters abhängt, um so mehr findet dieses nächste Lebensinteresse in den Frühlings- und Herbst-, den Saat- und Erntetänzen seinen natürlichen Ausdruck. In zweiter Linie kommen dann solche Anlässe, die an bestimmte Hauptphasen des menschlichen Lebens gebunden sind, insofern diese wiederum eine Bedeutung für die Gemeinschaft besitzen. Dahin gehört nicht der Tod, der zu den verschiedensten Zeiten den einzelnen treffen kann, und der nur ausnahmsweise, wo ein Häuptling oder Herrscher von ihm betroffen wird, zu Tanzfesten Anlaß bietet; und dahin gehört noch weniger die Geburt. Wohl aber ist es bei den primitiven Völkern die Männerweihe, das meist alljährlich einmal abgehaltene Fest, bei dem die Jünglinge, die das zureichende Alter erreicht haben, in die Männergemeinschaft aufgenommen werden. Als weitere besondere Anlässe zu Festtänzen treten hierzu der Krieg, sowohl der Auszug zu ihm wie die siegreiche Heimkehr, und endlich die Jagd und das von kriegerischen Stämmen gepflegte Kriegsspiel.

Diese Feste und die sie begleitenden mimischen Tänze kehren überall auf Erden wieder, und sie bleiben, wenn auch unter mannigfachen Verkleidungen und Verschiebungen, noch auf höheren Kulturstufen erhalten. Doch treten nun, in dem Maße, als sich neue wichtige Lebensgebiete erschließen, weitere Festanlässe hinzu, die bald ähnliche, bald nach den einzelnen Gelegenheiten verschiedene Tänze mit sich führen. So fordern besondere Lokal- und Berufsgötter sowie die Stammesheroen ihre besonderen Feste, oder indem wandernde Stämme sich mischen, bringt jeder Teil seine Götter und Heroen mit, die jetzt gemeinsam gefeiert werden. Auf diese Weise ist der höhere religiöse Kultus die Quelle einer zunehmenden Zahl von Festen, die ebensoviele Gelegenheiten zu festlichen Aufzügen und Tänzen bieten. Schon für die älteste Zeit zählt so der römische Festkalender mindestens 50 Festtage[1]), und in der Kaiserzeit, als Götter aller Nationen ihren Einzug in Rom gehalten hatten, wird schwerlich ein Tag vorübergegangen sein, an dem nicht mehrere von Tanz und Spiel begleitete Feste gefeiert worden wären. Doch je weiter sich hierbei die Tänze von den uns erreichbaren Ursprungspunkten entfernen, um so mehr verlieren sie auch ihre einstige Bedeutung, so daß sie schließlich nur noch als ein allgemeiner indifferenter Ausdruck der Festfreude erscheinen. Zu den Quellen des mimischen Tanzes können uns daher nur noch jene allgemeiner verbreiteten, bei Völkern aller Kulturstufen wiederkehrenden Formen desselben zurückleiten, die in ihren Bedingungen wie in ihren Erscheinungen bei aller Verschiedenheit im einzelnen eine gewisse allgemeine Gesetzmäßigkeit erkennen lassen. Dahin gehören vor allem die zwei wichtigen Gruppen der Saat- und Erntetänze und der Kriegs- und Jagdtänze.

d. Masken als Attribute mimischer Tänze.

Allen diesen Tänzen ist, abgesehen von dem überall bei primitiven Völkern in auffallenden Farben, mit Feder- und anderm Schmuck ausgestatteten Festgewand, als ein besonders häufiger Brauch die Anlegung von Masken eigen. Zwar kann die Maske zuweilen auch bei andern Gelegenheiten getragen werden, z. B. bei

[1]) Wissowa, Religion und Kultus der Römer, S. 18.

feierlichen Aufzügen und Versammlungen von Kultgesellschaften, ferner um Feinden oder auch um feindlichen Dämonen Furcht einzuflößen. Aber im ersten dieser Fälle pflegt eine solche Maskenfeier immerhin mit einem Tanze zu schließen, und die sonstigen Maskierungen kommen nur sporadisch vor, so daß man wohl in dem mimischen Tanze nicht bloß den häufigsten Anlaß, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach den Ursprung des Gebrauchs der Masken überhaupt sehen darf. In der Tat steht ja die Maske angesichts der allgemeinen Bedeutung des mimischen Tanzes den Motiven desselben so nahe, daß sie beinahe als ein selbstverständliches Hilfsmittel der mimischen Nachahmung erscheint. Der Tänzer, der irgendeine Gestalt nachahmt, wünscht vor allem in seinem Gesicht die Ähnlichkeit herzustellen. Dazu mag zuweilen noch der sekundäre Zweck kommen, der für eine spätere Zeit der nächste geworden ist, daß sie ihren Träger verbirgt. Das wirkt wohl schon bei den geheimen Gesellschaften der primitiven Völker bis zu einem gewissen Grade mit. Aber das ursprüngliche Motiv der Maske ist doch jedenfalls dies, daß sie in andern und in ihrem Träger selbst jenes Gefühl der Einheit mit der dargestellten Erscheinung verstärkt, aus dem der mimische Tanz entsprungen ist. Für den Naturmenschen ist darum die Maske kein bloßer Schein, sondern wie er das Bild eines Menschen von dessen seelischen Eigenschaften nicht trennen kann, so geht ihm auch etwas von dem Charakter der Maske auf deren Träger über, nicht anders als wie wir noch heute bei unseren Kindern beobachten können, daß sie sich vor einer Maske fürchten, auch wenn sie genau wissen, wer sich hinter ihr verbirgt. Darum gelten die Masken bei den Naturvölkern nicht selten als heilige Gegenstände, und es ist verpönt, sie zu profanen Zwecken zu gebrauchen.

So hofft denn der primitive Mensch, mit dem Anlegen der Maske die Eigenschaften und Kräfte sich anzueignen, die er dem durch die Maske dargestellten Wesen zuschreibt. Darum haben die zum Tanze oder zu festlichen Umzügen angelegten Masken stets nur die Bedeutung lebender oder als lebend vorgestellter Wesen, und vermöge der überragenden Kräfte, die dem Tiere zugeschrieben werden, sind die Tiermasken die verbreitetsten. Nächst dem Tiere spielen dann noch die phantastisch gestalteten dämonischen Masken,

die meist aus dem tierisch verzerrten Menschenangesicht entstanden sind, eine Hauptrolle. (Vgl. die Abbildungen Fig. 20 S. 148.) Doch können auch andere Gegenstände, namentlich Himmelserscheinungen, wie die Wolken, Sonne, Mond und Sterne, als Maskenbilder auftreten. Die Wolkenmaske besteht z. B. bei den Indianern, dem Wolkensymbol ihrer Bilderschrift entsprechend, aus einer halbkugelförmigen, den ganzen Kopf überdeckenden Mütze, die unten in einem Ring von Bändern endet, die das Regnen der Wolke darstellen. Die Sonne kann dann etwa auf einer solchen regnenden Wolke in der Form eines großen Kreises oder Ovals abgebildet werden, usw.[1]). Selbst da, wo solche Masken gänzlich phantastische, aus mehreren Tierformen, aus Tier und Mensch oder aus diesen und verschiedenen Naturphänomenen gemischte Gebilde zu sein scheinen, darf man sie aber nicht ohne weiteres für willkürliche Erfindungen halten, sondern es können Traumerscheinungen sein, wie sie jedem vorkommen, oder Halluzinationen der Schamanen und Medizinmänner in ihren ekstatischen Zuständen, nach denen diese Masken und Kostüme angefertigt werden. Den Wesen, die sie darstellen, wird daher durchweg Wirklichkeit zugeschrieben. Sie gelten für Dämonen, von denen man aber glaubt, daß sie nur selten oder nur einzelnen bevorzugten Menschen erscheinen[2]). In der Entwicklung des Maskentanzes sind jedoch sichtlich diese ganz und gar phantastischen Maskenformen mehr und mehr durch die einfacheren Kombinationen der tierischen und menschlichen Bildung und schließlich durch die reinen Tiermasken verdrängt worden, von denen man wohl annehmen darf, daß sie durch die Macht totemistischer Vorstellungen begünstigt wurden. So hat sich die Tiermaske, freilich unter starker Umwandlung ihrer Motive, noch in die Tiertänze und Tierchöre der alten griechischen Komödie und teilweise selbst in das moderne burleske Märchenspiel hinübergerettet.

---

[1]) Vgl. die interessante Sammlung von Tanzmasken und Tanzkostümen der Hopi-indianer Neumexikos, von einem eingeborenen Künstler gemalt, bei J. W. Fewkes, Ethnol. Report, Washington, XXI, 1903, Taf. II—LXIII, dazu Journal of American Folklore, XV, 1892 (Darstellungen von Sonne und Himmel).

[2]) E. W. Nelson, The Eskimo about Bering Strait, Ethnol. Report, XVIII, 1899, p. 394 f. Vgl. dazu die begleitenden Tafeln mit Abbildungen solcher Masken, Taf. XCV ff.

e. Saat- und Erntetänze. Sonnenwendfeste.

Unter den obenerwähnten Hauptformen des mimischen Tanzes sind es vor allem die Saat- und Erntetänze, die, wie sie überhaupt ursprünglich am reichsten ausgebildet sind, so auch vermöge der mythologischen Beziehungen, in die sie gebracht werden, vielfach zur Verwendung der Maske gedrängt haben. Der Zusammenhang dieser Frühlings- und Herbstfeste mit der Beschaffung der notwendigsten Lebensbedürfnisse, ihre an die Jahreszeiten gebundene regelmäßige Wiederkehr bewirken es zugleich, daß sie und die an sie gebundenen Tanzbräuche im allgemeinen ungleich fester Wurzel schlugen, als irgendwelche andere, die sich an unregelmäßigere oder vorübergehendere Ereignisse anschlossen. Darum leben, wie W. Mannhardt gezeigt hat, die Überlebnisse solcher Saat-, Ernte- und Sonnenwendfeste in zahlreichen, wenn auch zum Teil umgedeuteten und auf andere Zeiten verlegten Volksfesten und Volksbräuchen Europas fort, und selbst die Anklänge an die alten Tiertänze fehlen unter ihnen nicht[1]). Wollen wir jedoch der ursprünglichen Bedeutung dieser Tänze nahekommen, so ist hier der Zusammenhang mit der Bestellung des Feldes zwar überall noch deutlich erkennbar, aber der mythologische Sinn der Feste und Tänze ist durchweg so verblaßt, daß schon die griechischen und römischen Feld- und Waldgeister und die Tänze, die man ihnen zuschrieb und nachbildete, nur noch wie unbestimmte Symbole des üppig keimenden und sprossenden Lebens der Natur erscheinen, während das Wesen dieser Geisterwelt und die Motive, die hier zum mimischen Tanze geführt haben, dunkel bleiben. Nur wo wir heute noch bei primitiven Völkern solche an die Kultur des Bodens oder an die mit ihr in Beziehung stehende Wiederkehr der Sonne im Frühjahr oder an den Eintritt und das Ausbleiben des befruchtenden Regens in der Zeit des Wachstums gebundene Tänze vorfinden, können wir hoffen, ihrer Entstehungsursachen habhaft zu werden. Freilich muß man sich selbst da noch gegenwärtig halten, daß es keinen Zustand gibt, der primitiv genug wäre, um einen schon vorangegangenen Motivwandel auszuschließen.

[1]) W. Mannhardt, Antike Wald- und Feldkulte aus nordeuropäischer Überlieferung erläutert, Bd. 1, 1875, S. 155 ff., und Bd. 2, 1877, S. 113 ff.

Hier ist es nun zunächst bezeichnend, daß die ursprünglichsten »Vegetationstänze«, wie wir zusammenfassend wohl diese Klasse bezeichnen können, von frühe an deutlich in zwei Tanzformen zerfallen, die sich zwar mannigfach miteinander vermischen, aber deren Grundmotive offenbar auseinanderliegen. Die erste dieser Formen besteht darin, daß die Tätigkeiten des Säens und Erntens, namentlich die des Säens, die hier die weitaus bevorzugte Rolle spielen, nachgeahmt, die andere darin, daß die Himmelserscheinungen, die mit der Vegetation in Beziehung stehen, also der Gang der Sonne am Himmel oder die regnende Wolke, in irgendeiner Weise dargestellt werden. Die beiden Bedingungen, unter denen das Gedeihen der Bodenfrüchte steht, die menschliche Arbeit und die Gunst der Jahreszeit und des Wetters, sie finden so in diesen beiden Formen oder Bestandteilen des Vegetationstanzes ihren sprechenden Ausdruck. Nach beiden scheiden sich auch die Maskenformen, denen wir da begegnen, wo der Tanz die Form des Maskentanzes annimmt. Denn natürlich gehört die Wolken- und Sonnenmaske der zweiten Form an, während der in Tiergestalt gedachte Dämon wohl in der Regel in Beziehung zur fruchtbaren Ackererde und ihrer Tätigkeit steht. Die erste Form des Tanzes kann, wenn die Arbeit des Säens selbst rhythmisch imitiert wird, als eine Art Arbeitstanz oder als eine feierliche und rhythmische Einkleidung der Arbeit selbst erscheinen. Dann gestaltet er sich zugleich zu einem festlichen Zug über die Felder, bei dem die ersten Saatfurchen gezogen und die ersten Saatkörner in die Erde gestreut werden, auf welche feierliche Einweihung der Bestellung des Ackers ein eigentlicher Reigentanz außerhalb des Feldes zu folgen pflegt[1]). Doch ihre tiefere Bedeutung empfangen solche die Aussaat begleitende Tanzsitten erst, wenn sich die Ausstattung mit Masken oder andern charakteristischen Attributen hinzugesellt. Hier tritt dann, wo immer diese Vegetationskulte eine herrschende Bedeutung gewonnen haben, eine anscheinend mit unwiderstehlicher Macht wirkende Assoziation zwi-

[1]) Für den bei den Mexikanern die Zeremonie der Aussaat begleitenden Tanz hat K. Th. Preuß aus altspanischen Quellen die Zeugnisse gesammelt (Globus, Bd. 87, 1905, S. 333 ff.). Von den malaiischen Inseln schildert von ihm selbst beobachtete Saattänze A. Schadenberg, Zeitschr. für Ethnol. Bd. 17, 1885, S. 19 f.

schen dem Keimen und Sprossen in der äußeren Natur und dem geschlechtlichen Leben des Menschen zutage. Als das Hauptattribut der in Prozessionen und Tänzen sich bewegenden Gestalten solcher Frühlingsfeste erscheint daher der Phallus, und Pantomimen mit obszönen Gebärden sind vielfach die Begleiter besonders der Frühlingsfeste. So sind, wie K. Th. Preuß gezeigt hat, Phallophorenzüge auf altmexikanischen wie griechischen Vasen zuweilen in überraschender Ähnlichkeit abgebildet, und, wie sich in Amerika so manche andere Überlieferung einer primitiven Kultur erhalten hat, so werden auch noch bei den heutigen Zuñi und Moki in Neumexiko Priestertänze zur Herbeiführung einer günstigen Ernte und Regenprozessionen beobachtet, die Überlebnisse jener uralten Vegetationstänze zu sein scheinen[1]).

Wie der Mensch selbst auf solche Weise zu den Vorgängen der Aussaat und des Wachstums der Feldfrucht in unmittelbare Beziehung tritt, so werden ihm aber weiterhin mächtige Helfer in der Sorge für das Gedeihen des ausgestreuten Samens und für die Spendung des nährenden Regens die Tiere. Entweder gewähren diese ihre Hilfe durch ihre eigene Anwesenheit, oder als Ersatz tritt die Tiermaske ein. Dabei können dann die verschiedensten Tiere solche Hilfe leisten, und wahrscheinlich hat die Verbindung mit totemistischen Vorstellungen, nach denen die Tiere als Schutzgeister der Stämme in jeder Art von Not und Gefahr betrachtet werden, sehr zu der Mannigfaltigkeit der in den Vegetationszeremonien vorkommenden Tiere beigetragen, aber freilich auch die ursprüngliche Beziehung, die hier obwaltet, verwischt. Auf diese weist immerhin noch der Umstand hin, daß die Tiere, die sich unmittelbar vor dem Regen oder während desselben zu zeigen pflegen, allen voran die Schlange, dann der Frosch, die Eidechse, die Wasservögel, in solchen Fällen, wo die Sorge um den befruchtenden Regen im Vordergrunde des Interesses steht, wohl die größte Verbreitung als heilige Tiere gefunden haben, eine Bedeutung, die bei der Schlange noch durch ihre später zu erörternde Beziehung zu den Seelenvorstellungen erhöht wurde[2]). Wie in Ägypten Frosch und

---

[1]) K. Th. Preuß, Archiv für Anthropologie, N. F. Bd. 1, 1903, S. 129 ff.

[2]) Vgl. unten Kap. IV.

Schlange, diese nach ausdörrender Trockenheit zuerst die befruchtende Überschwemmung anzeigenden Tiere, als Köpfe eines der ägyptischen Götterpaare erscheinen (Fig. 15, S. 134), so ist die Schlange nicht nur auf afrikanischem Boden und in der gesamten ozeanischen Inselwelt, sondern vor allem auch in den südlicheren Gebieten Amerikas ein heiliges Tier. Unter den geheimen Kultgenossenschaften, die hier in hohem Grade dazu beigetragen haben, alte religiöse Überlieferungen zu bewahren, spielen so die Schlangengesellschaften Arizonas und Neumexikos eine besonders bedeutsame Rolle. Für den mutmaßlichen Ursprung der Tiere und Tiermasken bei den Vegetationstänzen ist in dieser Beziehung der Schlangentanz der Mokiindianer, wie ihn J. W. Fewkes geschildert hat, besonders charakteristisch[1]). Dieser Tanz, der, wie alle Vegetationstänze, teils den Zweck hat, das Wachstum des Getreides zu befördern, teils speziell der Herbeiführung von Regen bei dauernder Trockenheit dient, wird, abgesehen von dem phantastischen Kopfschmuck, den namentlich die Priester tragen, ohne Masken ausgeführt. Dagegen sind auf den Altären, um die sich der Tanz bewegt, große Nachbildungen regnender Wolken aufgestellt, ähnlich denen, die sonst bei den Indianern auch als Wolkenmasken vorkommen, und die Teilnehmer selbst tragen an ihrem in das Fell der Antilope gekleideten Leibe die Symbole der Regenwolke und des Blitzes. Das Wesentliche der Zeremonie besteht aber darin, daß die Priester während des Tanzes lebende Klapperschlangen, die lange zuvor für das Fest in besonderen Krügen gesammelt wurden, im Munde tragen, ohne jemals, wie sie versichern, während der Zeremonie gebissen zu werden, — eine Immunität, die wohl vermuten läßt, daß die Schlangen zuvor durch Ausbrechen ihrer Giftzähne unschädlich gemacht worden sind. Nach der Ansicht der Mokis selbst, deren Totemtiere die Schlangen sind, sollen diese ihnen als ihre »Väter« bei dem Gebet um Regen und Fruchtbarkeit beistehen. Hier ist aber wahrscheinlich eine Verdunkelung der ursprünglichen Bedeutung durch die totemistische Vorstellung, die sich über sie gelagert hat, eingetreten. Auf jene weist ganz unverkenn-

[1]) J. W. Fewkes, Notes on Tusayan, Snake and Flute Ceremonie, Ethnol. Report, Washington, XIX, 1900, p. 963 ff.

bar der Umstand hin, daß auf den Altären neben den Bildern der Regenwolken auch noch Frösche und andere Wassertiere aufgestellt werden, von denen man annimmt, daß sie Regen erzeugen[1]).

Hiernach hat dieser Schlangentanz ursprünglich offenbar die Bedeutung eines Zaubertanzes, und es ist wahrscheinlich, daß er diese hatte, lange bevor die Vorstellung entstanden war, daß die Schlange ein besonderer Schutzdämon des Stammes sei. Die Schlange, der Frosch und sonstige Wassertiere, sie alle gelten, wie uns solche Bräuche verraten, ursprünglich einfach als Verursacher des Regens und der ihm folgenden Fruchtbakeit. Weil sie, ehe der Regen selbst eintritt, durch die feuchte und schwüle Luft gelockt, aus ihren Schlupfwinkeln hervorkommen, so gelten sie als Regenmacher, ähnlich wie ein solcher da und dort einem kindlichen Gemüt vielleicht der Laubfrosch noch heute ist. Statt abzuwarten, ob sie von selbst kommen, zwingt sie also der Schlangenpriester, zu erscheinen, indem er sie aufsammelt und zur Bekräftigung ihrer Wirkung im Tanze mit sich drehen läßt. Mit der Zeit hat sich dann diese Vorstellung allmählich in die andere umgewandelt, daß die Schlange nicht der Regendämon selbst sei, den man jetzt ganz und gar in die regnende Wolke verlegt, sondern jene wird zu einem Schutzdämon, der auf die Wolke einwirken könne. Nun bildet sich, wenn vollends noch äußere religiöse Einflüsse hinzukommen, die Anschauung, die der Indianer in dem Wort ausdrückt: »Unsere Väter bitten für uns um Regen«. Dann kann aber naturgemäß die gleiche Helferrolle auch auf andere Tiere übertragen werden, so daß hinter der jetzt erfolgenden festen Assoziation mit dem Totemtier allmählich die ursprüngliche Grundlage dieser Form des Tiertanzes verloren gehen und sich der letztere auf die verschiedensten Tiermasken ausdehnen kann. Immerhin wirkt auch da noch in den Wolkenmasken, denen unmöglich eine andere als jene direkte Beziehung beizulegen ist, und die gelegentlich in bunter Mischung mit den Masken der allgemeinen Schutztiere gebraucht werden, die

[1]) Fewkes a. a. O. p. 1011. Ob die im Munde getragenen Schlangen ursprünglich von den Priestern verschluckt worden sind, wie Preuß auf Grund von Berichten mexikanischer Überlieferungen vermutet, kann hier dahingestellt bleiben, da dies für die allgemeine Bedeutung des Schlangentanzes kaum wesentlich ist. (Preuß, Globus, Bd. 86, 1904, S. 391.)

ältere Vorstellung nach. Gerade diese hängt aber sichtlich mit jener Anschauung, aus der die erste Form der Vegetationstänze, bei der nicht das Tier, sondern der Mensch selbst in dem phallischen Vegetationstanz die Zauberwirkung ausübt, auf das engste zusammen: beide sind eigentlich Erzeugnisse eines und desselben mythologischen Grundmotivs. Der phallische Tänzer ahmt die Handlungen der Fruchtdämonen nach, und indem er das tut, fühlt er sich mit diesen eins, so daß seine eigenen Handlungen die gleiche dämonische Macht äußern. Der Tänzer, der sich in die Masken tierischer Regendämonen, der Schlangen, Frösche und Wasservögel, kleidet oder diese mit sich führt, wird dadurch selbst zum Regendämon, der sein Werk verstärkt, indem er durch seine rhythmischen Körperbewegungen das Gefühl der eigenen Persönlichkeit erhöht, womit dann zugleich die Vorstellung der Macht dieser Persönlichkeit zunimmt.

Indem sich nun aber alle diese Vorstellungen allmählich verdunkeln und durch anderweitige mythologische Motive, zuerst durch totemistische Anschauungen, dann durch die Ausbildung von Naturdämonen und Naturgöttern, verdrängt werden, kann schließlich der Tanz als solcher, ohne mehr unmittelbare Beziehungen zur Vegetation und ohne Masken und sonstige Attribute notwendig mit sich zu führen, als eine die Arbeiten des Ackerbaues unterstützende Kultushandlung erscheinen. Nun wird getanzt zur Zeit der Saat wie der Ernte. Aber auch das geschieht zunächst noch nicht, um der Freude über diese Feste Ausdruck zu geben, sondern um Saat und Ernte selber zu fördern. Darum fallen die Vegetationstänze der primitiven Kultur hauptsächlich in die Zeit der Saat, die der fördernden Wirkung des Zaubers mehr benötigt ist als die sicher geborgene Ernte. In der höheren Kultur wird dann mehr und mehr die Ernte zum Hauptfest. Denn nun ist der Tanz ganz zum profanen Ausdruck der Freude geworden, die dem geborgenen Ertrag und der getanen Arbeit mehr gilt als der bevorstehenden Mühe und der unsicheren Aussicht auf die Zukunft. Dem gegenüber ist dem primitiven Menschen der die Bestellung des Feldes einleitende und sie begleitende Tanz selbst eine Arbeit. In den Gesängen um Regen, deren an einer früheren Stelle (S. 317 f.) gedacht wurde, ist daher das immer wiederkehrende Wort »wirke für uns«, »arbeite für uns« (work for us)

sicherlich wörtlich gemeint; aber die Arbeit, zu der die Priester, die Genossen und die Wolkendämonen selbst aufgefordert werden, sie besteht nicht zum wenigsten in jenem Zaubertanz, dem, wie man sich vorstellt, auch Dämonen und göttliche Wesen obliegen. Die Mexikaner dachten sich, wie Preuß bemerkt, ihre Götter tanzend[1]). Auch die im Tanzschritt einherstürmenden Frauen der dionysischen Feste, die delphischen Thyiaden und die Bacchantinnen, sahen in ihrem eigenen Tun eine Nachahmung des Tanzes der den Gott begleitenden Mänaden, und diese Vorstellung bewahrte die Erinnerung an den religiösen Ursprung solcher Tanzfeste, auch nachdem diese längst zu weltlichen Freudenfesten geworden waren.

f. Jagd- und Kriegstänze. Die Tierpantomime.

Einen gewissen Gegensatz zu den Vegetationstänzen bildet die Klasse der Jagd- und der Kriegstänze, die beide schon dadurch einander verwandt sind, daß sie nicht, wie jene, zu regelmäßig wiederkehrenden Zeiten ausgeführt werden. So fehlt bei ihnen meist die Einordnung in einen jährlichen Festkalender und damit der unmittelbare Anlaß zur Verbindung mit andern mythologischen Vorstellungen, wie solche bei den Saat- und Erntefesten in den Beziehungen zur Sonnenwende und dann dieser wieder zu Geburt und Tod sich darbieten, — Beziehungen, deren mannigfache Verzweigungen uns erst an einer späteren Stelle bei der Betrachtung dieser mythologischen Assoziationen beschäftigen können. Hier sind sie nur insofern von Bedeutung, als ihr Zurücktreten bei den Jagd- und Kriegstänzen den wesentlich einfacheren Charakter der letzteren und zugleich ihre im allgemeinen früher eintretende Umwandlung in ein als gymnastische Übung betriebenes ergötzliches Spiel befördert. Der einfachere Charakter dieser Tänze liegt zunächst darin, daß sie lediglich rhythmisch geordnete Nachbildungen der beim Kampf und beim Jagen des Wildes ausgeführten Bewegungen sind, und daß demgemäß die Maske in der Regel bei ihnen fehlt. Im Kriegstanz vor allem spielt der Tanzende keine andere Rolle, als sie ihm auch im wirklichen Kampfe zukommt. Seine Attribute sind seine wirklichen Waffen, und die Maske wird durch die Gesichtsbemalung und

[1]) Preuß, Archiv für Anthropologie, a. a. O. S. 164.

den phantastischen Schmuck des Körpers ersetzt, mit dem der Krieger im wirklichen Kampf den Feind zu schrecken sucht. Bei dem Jagdtanze tritt dazu allerdings noch ein weiteres weniger direktes mimisches Moment, indem hier einzelne der Tänzer auch die Sprünge und das Fliehen des Wildes imitieren. Aber dies geschieht meist nicht durch besondere Maskierung, sondern lediglich dadurch, daß die Bewegungen der Tiere nachgeahmt werden, eine Kunst der Mimik, in welcher der Naturmensch nicht selten eine feine Beobachtung verrät, die an die treue Nachbildung der Tiere in der primitiven bildenden Kunst erinnert (vgl. oben S. 127 f.).

Hauptsächlich aus dem Jagdtanz hat sich wohl die Tierpantomime entwickelt, die sich von dem gewöhnlichen Tiertanz, bei dem das Tier nur durch die getragene Maske, in den Bewegungen selbst aber in der Regel nicht nachgeahmt wird, und der uns oben als ein häufiger Begleiter der Vegetationstänze begegnet ist, wesentlich unterscheidet. Im Gegensatze zu der meist treuer bewahrten Bedeutung der letzteren ist die Tierpantomime gewöhnlich zu einem reinen Scherzspiel geworden. Sie besteht bald nur in der äußerst geschickten, nicht selten ganz extemporierten Nachahmung der Bewegungen eines bestimmten Tieres, bald in zusammenhängenden Tanzszenen. Für den Ursprung aus den Jagdtänzen spricht es, daß Jagdtiere und Totemtiere die beliebtesten Vorbilder dieser Tierpantomimen sind. Beide Eigenschaften schließen sich nicht aus, da die Totemtiere zwar nicht von den Angehörigen des Stammes, der in ihnen seine Ahnen sieht, da sie aber um so lieber von andern Stämmen gegessen werden[1]). Diese Beziehung spricht dafür, daß auch hier dem Übergang zum Scherzspiel ein Zustand vorangegangen ist, in welchem die Tierpantomimen Bestandteile von Zaubertänzen bildeten, sei es nun, daß die Nachahmung der Jagdtiere eine erfolgreiche Jagd oder die der Totemtiere die Hilfe der Schutzdämonen herbeiführen sollte. Dahin gehören die Känguruh- und Beutelrattenspiele der Australier, sowie ähnliche Tanzspiele bei den Polynesiern und Melanesiern, in denen Szenen aus dem Leben der Tiere dargestellt werden[2]). Damit ist dann aber in doppelter Be-

[1]) Howell, The native Tribes of South-East Australia, p. 144 ff.

[2]) Vgl. über Tierpantomimen der Australier Howell, The native Tribes etc., p. 631, über solche der Papuas Schellong, Globus, Bd. 56, 1889, S. 87, der Fidschi-

ziehung eine Erweiterung des Gebiets dieser Pantomime nahegelegt. Auf der einen Seite läßt die zunehmende Lust an der Nachahmung diese auf eine größere Zahl ursprünglich gleichgültiger Tiere übergreifen. Auf der andern Seite werden nun in analoger Weise auch Szenen aus dem menschlichen Leben in rhythmischen Pantomimen vorgeführt. Hier liegen unverkennbar die Anfänge des Mimus, zu dem der Übergang ohne weiteres gegeben ist, sobald sich mit der Pantomime das gesprochene Wort verbindet. Wenn aber, wie dies das Vorkommen beider Gattungen wahrscheinlich macht, die Tier- der Menschenpantomime vorangegangen ist, so würde das offenbar dem allgemeinen Vorrang entsprechen, den auch in der primitiven Kunst das Tier vor dem Menschen behauptet. Hier entstammt die Tierpantomime der gleichen Quelle wie die Tierfabel, die in ihren Anfängen ebenfalls einem Stadium angehört, in welchem der Mensch die Tiere nach dem vielgebrauchten Worte der Indianer noch als seine »älteren Brüder« betrachtet.

Weniger als der Jagdtanz bietet der Kriegstanz zu solchen sekundären Entwicklungen Anlaß. Nur eine Abzweigung läßt sich hier als eine weitverbreitete nachweisen, die wieder die Frühzeit der Kulturvölker mit den heute noch bei primitiven Stämmen verbreiteten Sitten verbindet. Diese Abzweigungen sind die Kampfspiele zu Ehren gefallener Helden, wie sie in der Ilias Achilleus bei der Leichenfeier des Patroklos veranstaltet (Il. 23, 658 ff.), und wie sie überall bei kriegerischen Natur- und Halbkulturvölkern beim Tode der Vornehmen und Häuptlinge vorkommen. Der nächste Grund dieser Übertragung liegt natürlich in der unmittelbaren Erinnerung an die Taten des Verstorbenen, die man durch eine solche Nachbildung von Kampf und Sieg im Gedächtnis der Überlebenden zu wecken sucht, während die zum Kampfspiel Antretenden durch Preise, die man den Siegern aussetzt, angespornt werden, den Ruhm des Verstorbenen durch die Proben ihrer eigenen, zu seiner Ehre an den Tag gelegten Tapferkeit zu erhöhen. Damit ist dann zugleich das Motiv gegeben, durch das sich das Kampfspiel einerseits von der Form des ursprünglichen Kriegstanzes immer weiter

Insulaner H. St. Cooper bei H. Schurtz, Urgeschichte der Kultur, S. 502, über Menschen- und Tierpantomimen der Eskimos E. W. Nelson, Ethnol. Report, Washington, XVIII, 1899, p. 353 ff.

entfernt, indem es zu einem wirklichen Kampfe wird, der, wie das mittelalterliche Ritterturnier zeigt, zuerst alle möglichen andern Feste begleitet, um endlich selbst zu einem bevorzugten Festzweck zu werden. So verwischt der eintretende Motivwandel schließlich ganz den Ursprung aus der vormaligen Totenfeier. Bei dieser selbst aber scheint der Wunsch, den Verstorbenen durch Taten, die den seinen gleichen, zu ehren, nicht einmal das älteste Motiv zu sein. Denn bei primitiven Völkern gelten die Waffentänze beim Leichenbegängnis gelegentlich auch als eine Veranstaltung, durch die man den Geist des Verstorbenen bei seiner Wanderung zu den Wohnstätten der Vorfahren gegen die ihn bedrohenden Dämonen zu schützen sucht, eine Vorstellung, der als die noch ursprünglichere die des Kampfes gegen den Dämon des Verstorbenen selbst vorausgehen mochte, den man auf diese Weise aus der Umgebung der Lebenden vertreiben wollte[1]).

Lassen die Übertragungen, die auf solche Weise die Kriegstänze erfahren, überall auf ernste Zwecke zurückschließen, die der späteren spielenden Umgestaltung vorausgegangen sind, so läßt sich danach wohl mit Sicherheit annehmen, daß der Kriegstanz selbst auch in seiner primären Gestalt kein bloß zur Erheiterung betriebenes Spiel gewesen ist. In der Tat wird diese Annahme durch die Rolle, die er gerade unter primitiven Verhältnissen spielt, und durch die Art, wie er hier zu dem ernsten Kampf in Beziehung gesetzt ist, unmittelbar nahegelegt. Schon der Umstand, daß er im allgemeinen nicht bloß nach bestandenem Kampfe, wo er ja als eine erfreuende Erinnerung an diesen aufgefaßt werden kann, sondern daß er vor allem als Vorbereitung zu einem solchen ausgeführt wird, ist hier bedeutsam. Man könnte darin vielleicht ein bloßes Mittel zur absichtlichen Verstärkung der Leidenschaften des Kampfes sehen, analog wie auch die lärmende kriegerische Musik solchem Zwecke dient. Doch, mag dies gleich sehr bald zu einem mitwirkenden Motiv werden, das ursprüngliche und das einzige ist es schwerlich. Schon deshalb nicht, weil eine solche Wirkung erst erprobt, also unter dem Einfluß anderer, vorausgehender Motive bereits eingetreten sein muß,

[1]) Vgl. die Zusammenstellung hierher gehöriger Sitten bei E. B. Tylor, Anfänge der Kultur. Deutsche Ausg., 1873, S. 447 f.

ehe sie selbst zum Motiv werden kann. Entscheidend ist aber vor allem, daß dem Kriegstanz eine siegverleihende Macht auch dann zugeschrieben wird, wenn er nicht bloß von den Kämpfern selbst, sondern von andern, ja wenn er von den zurückgebliebenen Weibern, deren Männer in den Krieg gezogen sind, getanzt wird. So beobachteten K. von den Steinen und Ehrenreich, daß die Indianer Zentralbrasiliens zum Krieg wie zu jedem andern wichtigen Unternehmen, besonders zu einer Jagd, am Abend zuvor durch einen zur Rassel ausgeführten Tanz sich vorbereiteten, und Preuß berichtet nach Mitteilungen des Missionars Westermann, daß bei den Ewenegern die Weiber, nachdem ihre Männer in den Krieg gezogen waren, deren Umschlagetücher und Kopfbinden anzogen und sich das Gesicht bemalten, um mit einem Stock an Stelle des Gewehrs in der Hand im Dorf umherzuziehen[1]). Das bildet eine vollständige Parallele zu einer Sitte, die bei den Tarahumara in Neumexiko besteht, und nach der die Familie, die auf dem Felde arbeitet, einen Angehörigen auf dem bei jedem Hause befindlichen Tanzplatz zurückläßt, damit er tanze und singe, um das Gedeihen der Saat zu fördern[2]).

So führt der mimische Tanz in allen seinen wichtigeren Formen schließlich auf einen religiösen Ursprung zurück. Überall aber hat auch bei ihm, analog wie bei dem ekstatischen Tanz, ein Motivwandel eingesetzt, der ihn allmählich weiter und weiter von seinen Ausgangspunkten entfernte, um schließlich selbst jene Anklänge an die einstigen ernsten Anlässe, wie sie auf den Übergangsstufen in weltlichen Festzügen und in Kriegs- und Jagdtänzen fortbestehen, allmählich ganz zu verdrängen, so daß auch der mimische Tanz nur noch als allgemeiner Ausdruck geselliger Freude zurückbleibt. Wie der ekstatische Tanz auf dieser letzten Stufe der Rückbildung zu einem konventionellem Symbol freudiger Erregung überhaupt geworden ist, so gestalten sich daher nun die mimischen Tänze zu symbolischen Äußerungen der Höflichkeit und des anmutigen geselligen Verkehrs in rhythmisch geregelten Formen.

---

[1]) K. von den Steinen, Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens[2], 1897, S. 349. P. Ehrenreich, Beiträge zur Völkerkunde Brasiliens, 1891, S. 70. Preuß, Globus, Bd. 87, 1905, S. 335.

[2]) Preuß, a. a. O. S. 336.

g. Allgemeiner Rückblick auf die psychologische Entwicklung der Tanzformen.

Als die Tanzsitten der Naturvölker zuerst die Aufmerksamkeit erregten, traten die Beobachter begreiflicherweise diesen Erscheinungen mit den Vorstellungen gegenüber, die sie von den heute unter den Kulturvölkern üblichen Tanzsitten mitbrachten. Jene Tänze primitiver Völker, besonders der tanzfreudigen Polynesier, die seit Cooks Reisen am häufigsten und genauesten geschildert wurden, machten daher die Anschauung, daß der Tanz von den frühesten Anfängen der Kultur an als harmloses Spiel aus bloßer Freude an rhythmischer Bewegung geübt worden sei, durchaus zur vorherrschenden. Auch war das um so begreiflicher, als in vielen Fällen die Umwandlung zum bedeutungslosen Spiel, welcher der Tanz offenbar in höherem Grade als irgendeine andere dereinst von ernsten Zwecken getragene Kunst zustrebt, teilweise schon bei den Naturvölkern eingetreten war. So ist denn bis zum heutigen Tage bei den Ethnologen die Ansicht verbreitet, der Tanz sei ursprünglich ein natürlicher und einfacher Ausdruck der Freude, und wahrscheinlich sei er erst später auf ernstere Anlässe übergegangen[1]). Dem gegenüber hat schon vor längerer Zeit Gerland aus seiner Zusammenstellung der Nachrichten über die Tänze polynesischer Stämme, wie der Tahitier, sowie über die der Australier den Schluß gezogen, alle Tänze seien wahrscheinlich religiösen Ursprungs[2]); und in neuerer Zeit hat besonders Preuß auf die große Bedeutung hingewiesen, die unter den eingeborenen Stämmen Amerikas noch heute der Tanz als religiöse Zeremonie einnimmt, und die sich unter anderm auch darin ausspricht, daß es hier Völker gibt, die, wie die Tarahumara und Hupa, profane Tänze überhaupt nicht zu kennen scheinen[3]). Das gleiche bestätigt die Geschichte der Kulturvölker, wo immer wir auf frühere Zustände zurückgehen können. So haben die Festtänze der Griechen lange auch noch äußerlich ihren Zusammenhang mit dem Kultus bewahrt, und ähnlich verhielt es sich

---

[1]) Vgl. z. B. H. Schurtz, Urgeschichte der Kultur, 1900, S. 498 ff.

[2]) Gerland in Weitz' Anthropologie der Naturvölker, Bd. 6, 1872, S. 80 f., 754 f.

[3]) Preuß, Globus, Bd. 87, S. 337.

bei den Römern, bei denen es z. B. zu den Hauptpflichten der alten Priestergenossenschaft der Salier gehörte, den Kriegsgott alljährlich zum gewohnten Beginn der Kriegszeit durch Waffentänze mit begleitenden Gesängen zu verherrlichen[1]).

Alles das sind Tatsachen, die ohne Frage für die psychologische Entwicklungsgeschichte des Tanzes überhaupt und des mimischen Tanzes insbesondere äußerst bedeutsam sind. Dennoch hieße es zu weit gehen, wollte man auf Grund dieser Tatsachen einen ausschließlich religiösen Ursprung des Tanzes und demnach als frühesten Ausgangspunkt desselben den Zaubertanz annehmen. Das würde nicht nur das Gebiet der nachweisbaren Tatsachen überschreiten, sondern es würde auch aller psychologischen Wahrscheinlichkeit widersprechen. Die Tatsachen lehren nur, daß der disziplinierte Tanz, der nach festen und meist ziemlich komplizierten Normen vor sich geht, wahrscheinlich überall ein ursprünglicher Kult- und also wohl in letzter Instanz ein Zaubertanz ist. Dagegen finden sich undisziplinierte Tänze, Hüpfen und Springen als Ausdruck der Freude, oder ekstatische Bewegungen mit dem mimischen Ausdruck des Schmerzes als Zeichen der Trauer, oder endlich gymnastische Übungen einzelner, die dann auch zu Schaustellungen werden, weitverbreitet, ohne daß dabei jedesmal ein Ursprung aus dem Zaubertanz nachzuweisen oder auch nur wahrscheinlich zu machen wäre. Auch jenen Völkern der Neuen und der Alten Welt, die einen profanen Tanz, soviel man weiß, nicht gekannt haben, wird eine solche individuelle Äußerung beliebiger gehobener Stimmungen, die wir nirgends vermissen, wo eine genauere Beobachtung möglich ist, schwerlich gefehlt haben. Was ihnen fehlte, das waren nur die disziplinierten profanen Festtänze, die überall erst einer späteren Kultur angehören. Dazu kommt, daß eine solche Annahme, wenn dabei der Zaubertanz als der absolute Anfang jeder Art tanzender Bewegungen angesehen werden sollte, psychologisch ebenso unmöglich ist, als wenn man etwa das Lied überhaupt, das heißt die Fähigkeit des Menschen, seine Gefühle und Affekte in rhythmisch bewegten Formen der Sprache auszudrücken, aus Zaubersprüchen ableiten wollte. Der Tanz ist, wie der einfache

[1]) Wissowa, Religion und Kultus der Römer, S. 480.

rhythmische Gesang, ein gehobener und dadurch die Anlage zu weiterer künstlerischer Entwicklung in sich tragender Ausdruck der verschiedensten Gefühle und Stimmungen. Sicherlich nehmen unter diesen Gefühlen die religiösen und ihre verschiedenen Vorstufen frühe schon eine besonders wichtige Stellung ein. Aber sie sind niemals die einzigen. Gerade darin bewährt sich neben dem Liede der Tanz als eine ursprüngliche musische Kunst, daß er in seinen Anfängen der Ausdruck des ganzen Menschen, ebenso seiner von den Genüssen des Augenblicks wie von den in die Zukunft gerichteten Wünschen getragenen Gemütsbewegungen ist. Nun können wir uns freilich die Kluft, die den heutigen Menschen von dem primitiven trennt, kaum groß genug vorstellen. Aber wir dürfen uns diese Kluft doch niemals derartig denken, als wenn zwischen beiden überhaupt keine Verbindungen mehr existierten, oder als wenn es nur der schmale Steg eines einzigen Gedankens wäre, der von der einen zur andern Seite führt. Auch der Naturmensch gibt allem, was ihn bewegt, in Sprache und Gebärde und, wenn eine gehobene Stimmung hinzukommt, in rhythmisch-melodischer Sprache und in rhythmisch geordneten Gebärden Ausdruck. Es ist nicht bloß ein einziger Gedanke, der ihn erfüllt, der des mythologischen Zaubers ebensowenig wie der des unmittelbaren Genusses in der Befriedigung seiner Lebensbedürfnisse. Jede Ansicht, die den primitiven Menschen in der einen oder andern Weise einseitig auffaßt, setzt sich daher nicht nur mit den Tatsachen in Widerspruch, sondern sie entzieht sich auch die Möglichkeit, seine psychologische Entwicklung zu begreifen. Denn aller Motivwandel setzt, so ungeheuer er unter Umständen sein mag, doch dies voraus, daß irgendwelche Keime zu den später wirksam werdenden Motiven ursprünglich schon vorhanden sind. Wenn der Tanz schließlich in weiter Ausdehnung zu einem erfreuenden Genuß geworden ist, so liegt das in den von allen sonstigen Tanzzwecken unabhängigen Eigenschaften der an ihn gebundenen Empfindungen und Gefühle begründet. Warum aber sollten dann solche von der rhythmischen Bewegung ausgehende Eigenschaften nicht von frühe an gewirkt haben, ohne daß gerade besondere Kultuszwecke an sie gebunden waren?

Gleichwohl gibt es zwei Punkte, in denen die Vorstellung, daß

der Tanz eine Zauberhandlung oder, wie sich diese später gestaltet, daß er eine religiöse Pflicht sei, in die Entwicklung desselben vor allen andern Bedingungen bestimmend eingegriffen hat. Erstens ist der Tanz sowohl in seiner ekstatischen wie in seiner mimischen Form überall da erst zu einem gemeinsamen, nach bestimmten Normen geregelten Tun geworden, wo er zugleich zu einer Kultushandlung wurde. Der Gemeinschaftstanz und demzufolge, da er durchgehends in seinen primitiven Formen ein solcher ist, der mimische Tanz ist, wie alle Erfahrungen im höchsten Grade wahrscheinlich machen, in der Tat von Anfang an ursprünglich Zaubertanz. Alle Tänze, die zu irgendeiner Festfeier gehören, sind demnach, wie auch die Festfeier selbst, mythologisch-religiösen Ursprungs. Zweitens aber hat sich mit der so entstehenden Regelung des Tanzes durch bestimmte, als geheiligt geltende Normen der Tanz überhaupt erst zu strengeren Kunstformen erheben können. Jener Augenblickstanz, in dem der einzelne von frühe an irgendwelchen lebhaften Stimmungen Ausdruck gibt, er ist, wie das Augenblickslied, eine rasch verfliegende Schöpfung, die den einzelnen und die, die ihm zusehen, momentan ergötzen mag. Es fehlen ihm aber ganz jene Bedingungen der Befestigung in der Gemeinschaft und der nur in dieser möglichen Fortentwicklung, die für jede kunstmäßige Übung erfordert wird. In diesem Sinne ist der Kultus zwar nicht die letzte Ursache des Tanzes überhaupt, dessen Quellen viel tiefer in den selbst dem primitivsten Zauberkultus vorausgehenden und von ihm vorausgesetzten natürlichen Eigenschaften des Menschen liegen. Aber er ist der Schöpfer seiner künstlerisch ausgebildeten Formen, auch derer, die zu reinen Formen des sinnlichen Genusses geworden sind, da auch diese mit der Festfreude, deren Bestandteile sie bilden, teils Umwandlungen, teils Überlebnisse kultischer Feste und Tänze sind. In diesem Übergang aus den religiösen in die profanen Formen ist dann aber der Tanz diejenige Kunst, die im Laufe der Zeit einen vollständigeren Motivwandel erfahren hat als irgendeine andere der musischen Künste. Denn ursprünglich eine religiöse Zeremonie, ist er bei den heutigen Kulturvölkern in dem Maß ein profanes Ausdrucksmittel weltlicher Freude geworden, daß er bekanntlich in den Kreisen christlicher Sekten als eine irreligiöse Sitte verpönt ist. Dieser

gewaltige Motivwandel liegt einerseits darin begründet, daß das Lustmoment auch da, wo es nicht die anfängliche Ursache war, unmittelbar durch die erfreuende Wirkung der eigenen rhythmischen Bewegungen erweckt werden mußte, und daß die religiösen Motive, aus denen der einstige Kulttanz hervorging, zu denen gehören, die allmählich dem Untergang entgegengehen.

Der religiösen Ursprungsmotive des Kulttanzes lassen sich nun wieder zwei unterscheiden, die wir kurz das mantische und das magische nennen können. Aus dem mantischen entspringt der Tanz in der religiösen Ekstase als eine qualitativ unbestimmte, aber von starken religiösen Affekten getragene Ausdrucksbewegung, die sich allmählich selbst rhythmisiert und in der ihr eigenen Selbststeigerung Sinnestäuschungen und Gefühlsergüsse hervorbringt, die den Ekstatiker zum Mantiker machen, der in einer übersinnlichen Welt zu verkehren glaubt. Aus der magischen Quelle des mythologischen Denkens entspringt dagegen der mimische Tanz. Er ist zunächst Zaubertanz, und als solcher ist er selbst wieder eine der ältesten Formen des Zaubers. Denn ursprünglich stellt hier der Tanzende in rhythmisch geregelter Mimik und Pantomimik die Erscheinungen selbst, die er herbeizuführen wünscht, sinnlich anschaulich dar, und in dieser Darstellung sieht er unmittelbar eine Kraft, die sie wirklich hervorbringt. Darum ist es, wie wir dies später, bei der Betrachtung der hier zugrunde liegenden mythologischen Vorstellungen, näher sehen werden, durchaus nicht zutreffend, wenn man, wie dies nicht selten geschieht, bei solchen Zaubertänzen von einer »Analogiewirkung« redet. Auch hier legen erst wir die Analogie hinein, wenn wir über die Erscheinungen reflektieren. Der Tanzende selbst glaubt aber keineswegs durch Analogie, also dadurch zu wirken, daß er etwas der zu erzielenden Wirkung Ähnliches, sondern dadurch, daß er die Erscheinung selbst im Tanze hervorbringt, der nun die an sie gebundene Wirkung mit Notwendigkeit folgen muß. So ahmt im Phallustanz der Vegetationsfeste der Tanzende die Korndämonen nicht bloß nach, sondern er fühlt sich selbst als einer der ihren; und wenn die Teilnehmer eines Regentanzes Schlangen im Munde oder Masken von Wasservögeln vor dem Gesichte tragen, so fühlen sie sich ursprünglich wiederum eins mit diesen Wesen, die nach ihrer Vorstellung den Regen her-

beiführen[1]). Lockert sich allmählich die Festigkeit dieser Verbindung, so werden dann jene Attribute und Bewegungen, die zuerst die Zauberwirkung erzeugten, zu Hilfsmitteln, die sie anregen sollen: die Phallophorenprozession will die Vegetationsgeister aufwecken und zur Tätigkeit aneifern, in den Schlangen und in den Tiermasken sieht man die Ahnengeister verkörpert, die den Bittgesängen der Tänzer unterstützend zur Seite stehen, usw. Damit wird zugleich die Form des Tanzes gleichgültiger, und es bleibt, indem jene Attribute verschwinden, nur die unbestimmte, aber durch das unmittelbare Gefühl eigener Tätigkeit fortwährend neu belebte Vorstellung zurück, daß der Tanz als solcher eine magische Handlung sei. So ist der ursprüngliche Zaubertanz allmählich zu einer Art von mimischem Gebet geworden, neben dem das eigentliche Gebet, der begleitende Kultgesang, mehr und mehr zur Hauptsache wird; und hiermit ist die Stufe erreicht, von der aus unter der lusterregenden Wirkung der Tanzbewegungen der völlige Übergang in eine profane Äußerung der Freude erfolgen kann.

h. Primitive Musikinstrumente.

Der Tanz als rhythmische Körperbewegung verbindet sich von selbst mit den durch die Schritte und Tritte der Tanzenden entstehenden rhythmischen Schalleindrücken, und der natürliche Trieb, die so zusammenwirkenden rhythmischen Empfindungen zu steigern, führt dann wieder instinktiv zu einer Verstärkung dieser Schallwirkungen durch ein taktmäßiges Stampfen des Bodens, das beim gemeinsamen Tanz die Bewegungen der einzelnen in übereinstimmendem Rhythmus zusammenhält. Wo der Tanz die Arme und Hände frei läßt, da wirken dann diese ebenfalls unwillkürlich in entsprechenden Taktbewegungen mit: die Hände werden klatschend, beim Kriegstanz die Waffen klirrend gegeneinander geschlagen, und die nicht beteiligten Zuschauer begleiten die Bewegungen mit ähnlichen Geräuschmitteln.

So sind denn auch die frühesten Musikinstrumente lediglich *Lärminstrumente*, zugleich ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Entwicklung der Musik zunächst vom Tanz und nicht vom

[1]) Vgl. hierzu Kap. III und IV.

Gesang ausgegangen ist, bei dem sich übrigens gleichfalls der Rhythmus offenbar früher ausbildet als die Melodie. In einzelnen Fällen, wie bei den australischen und einigen ozeanischen Stämmen, scheint daher der Besitz an musikalischen Hilfsmitteln ganz auf diese reinen Lärminstrumente, wie Rasseln, Schwirrhölzer oder gegeneinander geschlagene Stöcke, beschränkt zu sein. An sie schließen sich als nächste, bereits in das Musikalische hereinreichende Formen die der Pauke und Trommel, die dann ihrerseits manchen andern, mehr sporadisch vorkommenden Mitteln der Klangerzeugung, wie den in Ostasien weitverbreiteten Metall- oder Holzplatten (den chinesischen Gongs) und den Glocken verwandt sind. Pauke und Trommel stehen teils durch den dumpfen, wenig musikalischen Charakter ihres Klangs, teils und besonders dadurch, daß sie nur auf einen einzigen Ton abgestimmt sind, noch in der Mitte zwischen den Lärm- und den Musikinstrumenten. Rassel und Trommel zusammen aber ergänzen sich dabei immerhin insofern, als jene durch ihren hohen und scharfen Klang einen wirksamen Kontrast zu dem tiefen Baß der letzteren bildet. Darum spielen beide noch weit über die Gebiete hinaus, wo sie, wie bei den Eskimos, das einzige musikalische Instrumentarium bilden, eine wichtige Rolle namentlich als Begleiter religiöser Zeremonien. Auf Trommel und Rassel pflegt daher bei primitiven Völkern selbst die Vorstellung der Zauberwirkung überzugehen, die ihr Klang begleitet. Darum herrscht in den Formen dieser Instrumente die größte Mannigfaltigkeit, und sie werden besonders häufig mit Idolen geschmückt, die auf ihren Gebrauch als Zaubermittel hinweisen[1]). In allem dem verraten sich Trommel und Rassel als die aller Wahrscheinlichkeit nach ältesten Musikinstrumente[2]).

---

[1]) Vgl. die Abbildungen der überaus vielgestaltigen afrikanischen Trommelformen bei L. Frobenius, Der Ursprung der Kultur, I, 1898, S. 152 ff. Idole an den Trommelschlegeln der Eskimos bei J. Murdoch, Ethnol. Report, Washington, IX, 1892, p. 386 f.

[2]) A. Wallaschek (Anfänge der Tonkunst, 1903, S. 86 f.) widerspricht allerdings diesem aus der Verbreitung musikalischer Instrumente bei primitiven Völkern zu ziehenden Schlusse, weil unter den Resten der prähistorischen Steinzeit bereits ausgehöhlte Tierknochen vorgefunden wurden, die man wahrscheinlich als primitive Pfeifen deuten muß, während hier keine Spuren von Trommeln nachzuweisen sind. Er meint daher, die Blasinstrumente seien allen andern vorangegangen. Aber

An die zwischen Lärm- und Musikwerkzeugen noch mitteninne stehende Trommel und Pauke schließen sich erst als die dritte und höchste Klasse die Instrumente mit einer Mehrheit von Tönen. Sie zerfallen wieder in die Unterabteilungen der paukenartigen Schlaginstrumente, der Saiteninstrumente und der Blasinstrumente. Davon sind die ersten unmittelbar der Pauke und Trommel verwandt, von denen sie sich nur dadurch unterscheiden, daß bei ihnen mehrere Klangquellen mit verschiedener Tonhöhe vereinigt sind. Solche Instrumente sind auch noch in unseren Orchestern durch die abgestimmte Serie der Pauken und für die hohen Töne durch das Glockenspiel repräsentiert. Unter den bei Naturvölkern vorkommenden gehört hierher die dem Glockenspiel verwandte Morimba der Kongo- und anderer zentralafrikanischer Völker, die aus einer Anzahl an einem Holzstab oder Holzbogen aufgereihter Kürbisse von verschiedener Größe besteht. Diese wirken als Resonanzkörper, die, wenn das Holz mit einem Stäbchen angeschlagen wird, jedesmal die Tonhöhe bestimmen. Bei der Abhängigkeit solcher meist 7—15 Töne umfassenden Instrumente von den zufällig sich vorfindenden Kürbis- oder sonstigen Fruchtschalen hat jedoch die im übrigen in der Tonerzeugung und Klangbeschaffenheit verwandte Klasse der Saiteninstrumente über alle diese an das Prinzip der Pauke oder Glocke anlehnenden Mittel der Tonerzeugung den Sieg davongetragen. Das spricht sich vor allem auch in der ungeheuern Verbreitungsfähigkeit aus, die hier die auf die Grundformen der Gitarre, Harfe oder Zither hinauskommenden Instrumente gefunden haben. So sind namentlich in den Kulturgebieten der Alten Welt diese verschiedenen Formen durch weite Länderstrecken gewandert, und der Ursprungsort der einzelnen läßt sich in vielen Fällen nicht mehr bestimmen[1]). Ihr Tonumfang ist unter allen

---

Wallaschek zieht dabei, wie mir scheint, die verschiedene Vergänglichkeit des Materials nicht hinreichend in Rechnung. Wenn die ungeheure Menge afrikanischer Felltrommeln und Holzpauken heute begraben würde, so wäre wahrscheinlich in einem Jahrhundert wenig mehr von ihnen unter der Erde zu finden, während eine Pfeife oder Flöte aus einem Tierknochen möglicherweise Jahrtausende erhalten bleibt.

[1]) Über die Verbreitung der Saiteninstrumente in Afrika vgl. L. Frobenius a. a. O., S. 118 ff. Eine allgemeinere Übersicht der primitiven Musikinstrumente gibt Wallaschek, Anfänge der Tonkunst, S. 82 ff.

Umständen ein größerer und variablerer als der der glockenartigen Schlaginstrumente. Denn selbst wenn sie, wie zumeist im Süden von Afrika, nur aus einer einzigen Saite bestehen, läßt sich die Tonhöhe durch eine verschiebbare Kalebasse, die gleichzeitig als Steg und als Resonanzraum dieses monochordartigen Instrumentes dient, zwischen ziemlich weiten Grenzen abstufen. Alle ursprünglichen Saiteninstrumente haben übrigens dies gemein, daß sie mit einem Stock geschlagen oder gezupft werden, also nur ganz kurz dauernde Töne geben. Sie entsprechen demnach bestenfalls, wenn Resonanzräume mitwirken, unserer Gitarre, nicht der Violine. Doch ist in Südafrika auch eine Form dieser Instrumente im Gebrauch, die Gora, bei welcher der Spieler die Saite gleichzeitig mit einem Stäbchen schlägt und mit dem Munde anbläst, so daß ein länger dauernder, aber sehr schwacher Klang zustande kommt. Die frühesten Streichinstrumente dagegen scheinen einfache oder über einem Resonanzraum gespannte Holzstäbe zu sein, die, mit Einkerbungen versehen, mit einem kleineren Stäbchen an verschiedenen Stellen ihrer Länge gestrichen werden und dabei lang gezogene Töne erklingen lassen. Primitive Instrumente dieser Art sind an verschiedenen Stellen der Erde offenbar unabhängig entstanden. In Afrika hat besonders die Papyrusstaude zur Herstellung solcher Tonwerkzeuge gedient. Auch ist es nicht unwahrscheinlich, daß aus einer Übertragung des bei diesen Instrumenten angewandten Mittels der Tonerzeugung auf die bis dahin nur durch Schlagen oder Zupfen zum Tönen gebrachten Saiteninstrumente die wichtigsten Bestandteile der heutigen Orchestermusik, die Violinen und ihre Verwandten, hervorgegangen sind.

Älter noch als die Saiteninstrumente sind wahrscheinlich die ursprünglichen Formen der Blasinstrumente, die Pfeifen und Flöten. Sie finden sich bereits in manchen Gebieten Ozeaniens und Amerikas, die außerdem nur noch über Trommeln und Rasseln verfügen. Neben den letzteren ist es daher namentlich auch die Flöte, die bei manchen Völkern als ein heiliges Instrument gilt, und die bei den Eingeborenen Amerikas gelegentlich im Mittelpunkt der Zauberzeremonien magischer Kultgenossenschaften steht[1]).

---

[1]) So vor allem in der »Flötengesellschaft« der Walpiindianer Arizonas. Über

Die Flöten dieser Völker weichen übrigens, wenn sie auch im Prinzip der Tonerzeugung unsern Flöten gleichen, darin von diesen ab, daß sie oben, nicht an der Seite angeblasen werden und Erweiterungen oder trompetenartige Ansätze zur Schallverstärkung besitzen. Doch scheint die Abstimmung dieser Instrumente eine sehr unvollkommene zu sein, und die Pfeife, aus der sich die Flöte augenscheinlich entwickelt hat, verfügt in der Regel, gleich der Trommel, nur über einen einzigen Ton. Darum kann die Pfeife und zuweilen selbst die primitive Flöte noch den Charakter eines reinen Lärminstrumentes besitzen, im Gegensatze zu den Saiteninstrumenten, bei denen schon der leisere Ton dies ausschließt, die aber in der Stimmung der Saiten durch die Abstufung ihrer Länge schon in ihren frühesten monochordartigen Formen einen ausgebildeteren Sinn für musikalische Intervalle verraten. Immerhin hat sich der Zusammenhang der Röhrenlänge mit der Tonhöhe offenbar sehr frühe und an den verschiedensten Orten unabhängig der Beobachtung aufgedrängt und die zwei Grundformen der einröhrigen Löcherflöte und der Pansflöte entstehen lassen. Bei dieser, die verschieden lange Röhren in einer Reihe vereinigt, und die auf primitiven Stufen wohl die vollkommenere dieser Formen ist, hat dann auch das Pflanzenrohr den ausgehöhlten Tierknochen, mit dem es in der Verwendung zur Pfeife und einfachen Flöte wechselt, ganz aus dem Felde geschlagen; und durch seine mannigfaltigere Verwendbarkeit zur Klangerzeugung hat es zur Schalmei und zu den aus dieser hervorgegangenen Formen der Tuben und Hörner geführt. Diese in ihrer ursprünglichen Gestalt nur über wenige Naturtöne verfügenden Instrumente erheben sich jedoch zunächst kaum zu musikalischer Bedeutung. Ihr Wert liegt in der durchdringenden Klangfarbe des Tones, der sie frühe schon neben der Trommel als Hilfsmittel der Verständigung durch weitreichende Signale und dann als Ausdrucksmittel der erregten Stimmungen bei Jagd und Kampf gebrauchen ließ. Erst die Übertragung des bei der Löcherflöte angewandten Prinzips der Tonvariation auf die Tuben- und Hornformen hat diese sodann, zusammen mit der Mannigfaltigkeit der

ihre mit den Zauberkulten der Schlangen- und Antilopengesellschaften eng verbundenen Tanzzeremonien vgl. J. W. Fewkes, Journal of American Folklore, VII, 1894, p. 265 ff., und Ethnol. Report, XIX, 1900, p. 987 ff.

Tonfärbungen, die sie durch die verschiedene Art der Tonerzeugung gewannen, allmählich zu der Bedeutung erhoben, die sie sich in dem Aulos der Griechen und schließlich in der Mannigfaltigkeit der Blasinstrumente der neueren Orchestermusik errungen haben. Auf der andern Seite hat das Prinzip der Pansflöte zuerst in dem anscheinend an verschiedenen Orten unabhängig erfundenen Dudelsack und endlich in der durch mancherlei Zwischenstufen aus diesem entwickelten Orgel seine Weiterbildung gefunden, einem Tonwerkzeug, das durch die Fülle der Klangwirkungen, die es in sich vereinigt, auf die Entstehung der polyphonen und harmonischen Musik von entscheidendem Einfluß gewesen ist.

Nach allen Erscheinungen, von denen das Auftreten musikalischer Instrumente begleitet wird, ist somit der im engeren und eigentlichen Sinne musikalische Zweck nicht der ursprünglichste Schon der Umstand, daß die Lärm- den Klangwerkzeugen vorausgegangen, und daß unter diesen wieder solche mit nur einem einzigen Klang oder mindestens ohne sicher abzustufende Intervalle unverkennbar die früheren sind, ist in dieser Beziehung bezeichnend. Voran steht offenbar die Verwendung als Signal- und als Zaubermittel. Zu den Zaubermitteln gehört nun mit in erster Linie auch der Tanz. Dieser bringt aber zugleich die gewaltige Wirkung rhythmisch geordneter musikalischer Klänge auf die Bewegungen der Tanzenden und auf die begleitenden Gesänge zur Geltung. In den letzteren tritt so zu dem rhythmischen auch noch das phonische Moment, das nun das Spiel der Instrumente zuerst in Begleitung des Gesanges und endlich mit der weiteren Vervollkommnung seiner musikalischen Eigenschaften dieses Spiel selbst zu einem unabhängigen Ausdrucksmittel von Stimmungen, Gefühlen und Affekten erhebt.

Wie die ersten Motive in dieser Reihe allgemein menschlicher Art sind, so sind auch jene Lärminstrumente, die aus ihnen entspringen, Trommeln, Rasseln und Pfeifen, fast allerorten verbreitet, und sie tragen im allgemeinen überall das Gepräge selbständiger Entstehung an sich. Dagegen ist der Übergang zur musikalischen Begleitung des Gesanges und vollends zur selbständigen Erzeugung melodischer Wirkungen sichtlich auf einzelne, durch Natur und Anlage der Rassen begünstigte Ausgangspunkte beschränkt. Im gleichen

Maße beginnen nun aber auch die Einflüsse des Verkehres und der Übertragung hervorzutreten. Besonders die Saiteninstrumente und dann nach ihnen die vollkommeneren Formen der Blasinstrumente sind auf diese Weise ähnlich wie die Werkzeuge und Waffen gewandert. Diese Wanderungen liegen, gleich denen der Bogen, Schilde und anderer Kunsterzeugnisse, so wichtige Objekte der Ethnologie und Kulturgeschichte sie bilden, außerhalb der Aufgaben der Völkerpsychologie. Nur in einer Beziehung sind sie auch für sie von Interesse: insofern nämlich, als die Übereinstimmung in der Verbreitung bestimmter Formen von Musikwerkzeugen mit derjenigen anderer Kulturerzeugnisse auf ihren Ursprung Licht zu werfen vermag.

Nun kann es als selbstverständlich gelten, daß eine Absicht der Erfindung bei der Entstehung musikalischer Werkzeuge nicht bestanden hat. Eine solche konnte hier, wie überall, erst einsetzen, nachdem ein Reiz gegeben war, der in gewissem Grade schon Wirkungen auslöste, deren weitere Steigerung dann erstrebt wurde. Da bot nun für die Saiteninstrumente der zu Jagd und Kampf verwendete Bogen mit seiner Sehne reichlichen Anlaß, unbeabsichtigte Saitenklänge wahrzunehmen. In der Tat wird dies im allgemeinen durch die Formen der afrikanischen Saiteninstrumente und ihrer Beziehungen zu den Bogenformen der gleichen Gebiete durchweg bestätigt[1]). Besonders die monochordartige Lautenform mit der Tiersehne, wie sie in Nordafrika gebraucht wird, und die Bambuslaute des Westens, deren Sehne aus Pflanzenfasern besteht, entsprechen nicht nur in der äußeren Gestalt ihrer primitiveren Formen dem als Waffe dienenden Bogen, sondern auch jene Benutzung der Tier- und der Pflanzensehne in den verschiedenen Ländern hält hier für Bogen und Laute gleichen Schritt. In solchen Fällen, wo sich das Musikinstrument nicht an ein bestimmtes anderes Kunstobjekt angelehnt hat, wie bei der Trommel, der Pfeife, der einfachen Tube, kann man natürlich nur vermuten, daß die Entwicklung eine ähnliche gewesen sei. Boten sich doch mannigfach Gelegenheiten, wo ungesucht teils in der Natur, teils bei der Bearbeitung der Felle durch Schlagen, beim Fällen der Bäume, beim

[1]) Vgl. L. Frobenius, Der Ursprung der Kultur, I, S. 143 ff.

zufälligen Anblasen hohler Pflanzenstengel oder Knochen Geräusche und Klänge entstehen mochten, die dann zu der absichtlichen Herstellung der ursprünglichsten Instrumente geführt haben. War dieser Ausgangspunkt einmal gewonnen, so ergaben sich aber die weiteren Stufen durch hinzutretende Erfahrungen, sobald nur erst der Gesang und das durch ihn erweckte Gefühl für musikalische Intervalle zur Nachbildung dieser mittels der Toninstrumente anregte. War so die erste Vervollkommnung der letzteren durch die Einwirkung des Gesanges einmal gegeben, so mußte dann auf einer späteren Stufe das vervollkommnete Instrument wieder auf den Gesang zurückwirken. In der fortwährenden Steigerung dieser Wechselwirkungen bildete sich schließlich an dem Chorgesang in verschiedenen Stimmlagen, die sich nach dem natürlichen Harmoniegefühl zu konsonanten Intervallen ordneten, das zusammenspielende Orchester aus, das nun in der Verbindung verschiedener Tonhöhen mit abweichenden Klangfarben abermals neue und immer komplizierter ineinandergreifende Motive zur Vervollkommnung der instrumentellen Hilfsmittel mit sich führte. Hier ist endlich die zuerst aus heterogenen und in diesem Sinne zufälligen Anlässen entstandene Schöpfung zu einem Werk planmäßiger Erfindung geworden, in dessen Weiterführung aber fortan, wie bei jeder erfinderischen Tätigkeit, die glückliche Wahrnehmung einer zunächst unabsichtlich erzielten Wirkung oft genug fördernd eingreifen mochte.

Auf diesem Wege der Vervollkommnung der einzelnen Instrumente ergab sich nun zugleich eine fortschreitende musikalische Differenzierung, die zuerst in der abweichenden Verwendung im Kultus, bei öffentlichen Festen und im häuslichen Leben hervortrat, und in der sich zuletzt ein Zusammenspiel vorbereitete, bei dem den einzelnen Instrumenten nach ihrer Klangfarbe und Tonstärke eine verschiedene Rolle zufiel. Deutlich ausgeprägt zeigt die erste dieser Stufen vor allem die Musik der Griechen, bei denen sich vielleicht zum erstenmal in fein abgewogener Weise eine scharfe Sonderung in der Funktion der Saiten- und der Blasinstrumente ausbildete. Das Saitenspiel dient bei ihnen der Begleitung des lyrischen Gesanges und der epischen Rezitation, und unter den Saiteninstrumenten ist die einfachere Lyra wieder mehr dem individuellen Ge-

brauch, die volltönendere Kithara dem öffentlichen Festspiel bestimmt. Die Lyra (bei Homer die Phorminx) wurde wohl mit der Hand, die Kithara zur Erhöhung der Klangstärke mit dem Plektron gespielt. Zu ihnen, die in der älteren Zeit allein eine künstlerische Verwendung fanden, trat später der »Aulos« als das wichtigste Blasinstrument, nicht eine Flöte, wie man früher glaubte, sondern ein den Griechen wahrscheinlich aus dem Orient zugewandertes, aus der Schalmei hervorgegangenes Instrument, das nach seinem Klangcharakter unserer Klarinette oder Oboe entsprechen mochte und ursprünglich nur mit vier, später mit beträchtlich mehr Tonlöchern versehen war. Er begleitete, als das klangkräftigere Instrument, den Dithyrambus und den Chor der Tragödie.

Kann diese Trennung nach dem Charakter der Gesänge, zu deren musikalischer Unterstützung die Instrumente bestimmt waren, in gewissem Sinne als ein erster Schritt zu ihrer nachherigen Funktionsscheidung innerhalb der Orchestermusik gelten, so ist aber freilich diese letztere eine sehr viel spätere Schöpfung, die zuerst an die mit der Hand gespielte Laute, die ein Zusammentönen mehrerer Saiten möglich machte, und an die großartige Weiterbildung der alten Pansflöte, die Orgel, sich anlehnt. So fällt sie in ihren Anfängen mit der Entwicklung der polyphonen Musik zusammen, und in ihrer reichen Entfaltung in der Neuzeit bezeichnet sie die Erhebung der Musik zur selbständigen Kunst, die in einzelnen ihrer Formen völlig sich loslöst von Tanz und Gesang, von denen ihr jener dereinst den Rhythmus, dieser die Melodie gegeben hat.

i. Primitive Gesangsmelodien.

Die Melodie nimmt, gleich dem Rhythmus, ihren Ursprung aus der Sprache, die als das Erzeugnis eines natürlichen Toninstrumentes, des menschlichen Kehlkopfs mit seinen Ansatzapparaten, aus Geräuschen und Klängen von wechselnder Tonhöhe zusammengesetzt ist. Die Tonbildung dieses Instruments bewegt sich in der gewöhnlichen Sprechmelodie in unregelmäßigen Intervallen und in so schnellem Wechsel der Töne, daß im allgemeinen nur eine ungefähre Auffassung der Tonlage und ihrer Veränderungen, selten eine

genauere Unterscheidung bestimmter Tonhöhen möglich ist[1]. Erst die erhöhte Stimmung, die den sprachlichen Ausdruck zur gesteigerten rhythmischen Form erhebt, verstärkt auch den Tonfall der natürlichen Sprechmelodie, indem sie den Stimmton dauernder macht und damit die Höhenverhältnisse der einzelnen Klänge deutlicher ausprägt. So wird das Lied aus den gleichen Gefühlsantrieben heraus, denen es seine poetische Form verdankt, zum Gesang, und im Gesang ordnen sich die Intervalle der Töne zu größerer Regelmäßigkeit. Dieser Erfolg ist aber nur dadurch möglich, daß der Mensch, wie durch seine Bewegungswerkzeuge zur rhythmischen Bewegung, so durch die Beschaffenheit seines Gehörs zur Unterscheidung von Tonhöhen angelegt ist, und daß schon seine natürlichen Lautäußerungen in ihrer Stärke und Qualität von seinen Gefühlen abhängen, so daß sie nun vermöge der Wechselbeziehungen von Eindruck und Ausdrucksbewegung selbst wieder die gleichen Gefühle hervorrufen können. Daran mag sich dann frühe schon auch die ästhetische Bevorzugung gewisser Tonintervalle vor andern anschließen, wie wir ja bei gewissen Singvögeln bereits Anfänge hierzu antreffen[2]. Aber wahrscheinlich ist doch auch hier das rein ästhetische Moment des bloßen Gefallens und Mißfallens den unmittelbareren Gefühlsäußerungen, wie sie überall die Affekte begleiten, erst nachgefolgt. Dafür spricht vor allem die Tatsache, daß schon in dem Tonfall der gewöhnlichen Sprache deutlich die Frage, der Zuruf, die versichernde Aussage mit den an sie gebundenen Gefühlsmodifikationen sich scheiden, während hier jene ästhetischen Einflüsse noch völlig zurücktreten[3].

Indem so, wie wir annehmen dürfen, die Liedmelodie unter der Wirkung aller der Motive, die bei Tanz und Gesang zusammenwirken, aus der Sprechmelodie hervorgeht, ist auch sie keine absolut neue Schöpfung, sondern nur eine Steigerung und Vervollkommnung natürlicher und ursprünglicher Eigenschaften der Sprache. In diesem Sinne wurzelt alle Musik schließlich in der Tatsache, daß der Mensch in seinem wichtigsten Sprachorgan, dem Kehlkopf, ein natürliches musikalisches Instrument besitzt, das innerhalb der ihm verfügbaren

[1]) Vgl. Bd. I², II, S. 416.
[2]) Vgl. Bd. I², I, S. 258 ff.
[3]) Vgl. Bd. I², II, S. 423 ff.

Tongrenzen entweder instinktiv oder willkürlich auf verschiedene Tonhöhen abgestimmt werden kann, und das in der Höhe und Stärke der so hervorgebrachten Klänge ein unmittelbares Ausdrucksmittel menschlicher Gefühle ist. Nach dem Beispiel dieses natürlichen Instrumentes sind daher auch alle künstlichen Tonwerkzeuge, zunächst als Unterstützungen und Verstärkungsmittel desselben, entstanden.

Aus diesem Verhältnis erklären sich zwei Tatsachen, die uns in der Entwicklung der Musik deutlich entgegentreten, nämlich erstens, daß alle primitive Musik homophon ist und nur allmählich und durch verschiedene Zwischenstufen sich zur polyphonen und endlich zur harmonischen erhebt; und zweitens, daß bei der Ausbildung der Tonabstufungen zunächst nur das subjektive Gehör mit den an die eigenen Stimmbewegungen geknüpften Empfindungen beim Gesange bestimmend ist, daß dann aber frühe schon dieses subjektive Moment mit den objektiven Einflüssen sich kreuzt, die an die Ausbildung der künstlichen musikalischen Instrumente gebunden sind. Danach zerlegt sich die Stufe der homophonen Musik wieder in zwei Stadien: in ein erstes, in welchem bloß die subjektiven, von dem eigenen Stimmton und seiner Erzeugung herrührenden Bedingungen die Tongebung bestimmen; und in ein anderes, in welchem die objektiven Einflüsse der Instrumente und der Normen, die man bei ihrer Abstimmung befolgt, hinzutreten. Wir können das erste dieser Stadien das der homophonen reinen Gesangsmelodie, das zweite das der homophonen Instrumentalmelodie nennen. Hier ist bei dem letzteren Ausdruck selbstverständlich vorausgesetzt, daß die melodischen Faktoren des Gesanges immer noch einen wesentlich mitbestimmenden Einfluß ausüben, um so mehr, da ja der Gesang schon vorhanden sein muß, ehe eine etwas weiter fortgeschrittene Technik der Instrumente wirksam werden kann. In ihren Anfängen besteht daher die homophone Instrumentalmelodie in einer Art von Ausgleich zwischen den subjektiven Einflüssen des Gesangs und den objektiven, die von den technischen Bedingungen der Instrumente und ihrer Abstimmung ausgehen.

Dem Stadium der reinen homophonen Gesangsmelodie gehört wahrscheinlich überall die Musik der Naturvölker an. Dies

gilt selbstverständlich von vornherein da, wo mehrtönige Musikinstrumente überhaupt nicht existieren. Es gilt aber wohl auch für die meisten andern Gebiete, wo solche Instrumente zwar zur Ausbildung gelangt sind, jedoch feste Regeln für die Konstruktion derselben fehlen. Die Schilderungen der meist mit Tanz und Instrumentalmusik begleiteten Gesänge solcher Naturvölker sind in der Regel darin einig, daß dabei der Gesang und die Instrumente nahezu unabhängig nebeneinander hergehen, indem sie sich zwar im Rhythmus, aber oft nicht im geringsten in der Tonführung nacheinander richten. Dazu kommt, daß die Instrumente selbst offenbar noch nicht nach einer einheitlichen Norm abgestimmt und also bei ihrem eigenen Zusammenklingen von Konsonanz weit entfernt sind. Das gilt selbst von den musikalisch verhältnismäßig hochbegabten afrikanischen Rassen, abgesehen von einigen nordafrikanischen Stämmen, bei denen asiatische Einwirkungen die Musikinstrumente wie den Gesang beeinflußt haben. So ist es denn auch völlig trügerisch, wenn man auf Grund der Untersuchung der Musikinstrumente solcher Völker Aufschlüsse über ihre musikalischen Tonsysteme gewinnen will. Als festen Besitz haben sie ein solches System im allgemeinen überhaupt nicht, sondern ihre Melodien sind nur als ein ziemlich fluktuierendes Erbe ihrer Kultur in den von Mund zu Mund und von Ohr zu Ohr übertragenen Liedern enthalten, die, ähnlich wie ihr poetischer Inhalt oder wie die Stoffe der Märchen und Fabeln, einen sich forterbenden geistigen Besitz bilden, der weder irgendwelche Stabilität gewonnen hat, noch vollends zum Gegenstand des Nachdenkens und planmäßiger Erfindung geworden ist. So beschränkt sich denn auch unsere Kenntnis dieser primitiven Musik durchaus auf das, was sich der Aufzeichnung der Liedmelodie von seiten musikalisch wohlgeübter Beobachter entnehmen läßt. Eine solche Aufzeichnung nach dem unmittelbaren subjektiven Eindruck oder gar aus der Erinnerung ist nun freilich ein keineswegs einwandfreies Verfahren. Denn der Beobachter ist der Gefahr, seine eigenen musikalischen Assoziationen in die Melodien teilweise hineinzuhören, natürlich in hohem Grad ausgesetzt. Hier sind sicherlich die objektiven Methoden der Tonregistrierung berufen, ähnlich wie man dies bei der Untersuchung der Sprachlaute versucht hat, diese Unsicherheit, soweit sie nicht in der unsteten Beschaffenheit der Melodien

selbst begründet ist, zu beseitigen[1]). Aber wenn auch die von verschiedenen Beobachtern nach dem subjektiven Eindruck in unserer Notenschrift aufgezeichneten Melodien aus diesen Gründen manches zu wünschen übriglassen, so darf man immerhin annehmen, daß sie ein im allgemeinen zutreffendes Bild des Charakters solcher Melodien entwerfen.

In den folgenden Beispielen ist daher versucht, einige dieser Melodien, die vor der Ausbildung einer festen Skala liegen, in eine Entwicklungsreihe zu ordnen. Als niederste Stufe setzen wir hierbei diejenige an, auf der das Tongefühl hauptsächlich in der Wiederholung eines musikalischen Tones im Wechsel mit kleinen, im vorliegenden Stück z. B. einen halben Ton nicht überschreitenden Tonbewegungen besteht (A). Daran schließt sich als zweite Stufe eine bereits bewegtere Melodie, bei der zwar ebenfalls noch häufige Wiederholungen des gleichen Tones, daneben aber doch schon Anfänge von Tonläufen vorkommen, die sich freilich wieder nur in engen Grenzen bewegen, und die, wie vorher die einzelnen Töne, nun ebenfalls wiederholt werden. Wie der Rhythmus wenig ausgeprägt ist, so empfängt auch das ganze Tonstück hier hauptsächlich durch die einzelnen Intervalle, unter denen neben der Sekunde die kleine Terz vorwaltet, seinen eigentümlich melancholischen Charakter (B). Der gleichen Stufe lassen sich wohl Gesänge mit etwas stärkerer rhythmischer Bindung zurechnen, bei denen aber ermüdende Tonwiederholungen noch immer häufig sind (C). Das wird wesentlich anders auf einer dritten Stufe, wo mit dem
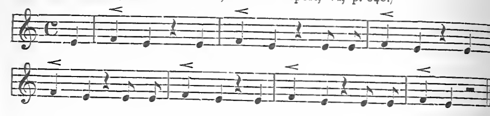
---

[1]) Zunächst kommen hier der Phonograph und das Grammophon in Betracht. Des Phonographen hat sich zuerst B. J. Gilman zur Aufnahme von Indianermelodien bedient. Ihm sind dann O. Abraham und E. von Hornbostel in der Untersuchung türkischer und indischer (tamulischer) Volkslieder gefolgt (Abraham und Hornbostel, Zeitschr. für Ethnologie, Bd. 36, 1904, S. 203, 222 ff., und über indische Melodien in den Sammelbänden der internationalen Musikgesellschaft, V, 1904, S. 348 ff.). Das Tonstück wurde bei der Reproduktion mit den abgestimmten Tönen eines Appunnschen Tonmessers oder mit denen eines Monochords verglichen, was immerhin wegen der Schwierigkeit, bei der Reproduktion genau dieselbe Geschwindigkeit wie bei der Aufnahme des Tonstücks zu treffen, einige Unsicherheit mit sich bringt. Es würde sich darum wohl, um eine auch von der subjektiven Schätzung nach dem Ton unabhängige Registrierung zu gewinnen, die Anwendung des von F. Krueger und W. Wirth beschriebenen Kehltonschreibers empfehlen (Psychologische Studien, I, S. 103).

schärfer ausgeprägten Rhythmus auch die Tonbewegung lebendiger wird. Tonwiederholungen verschwinden jetzt. Dagegen stellen sich Wiederholungen der gleichen melodischen Motive in veränderter Tonlage ein. Durch die letztere Eigenschaft sowie namentlich durch den Aufbau der einzelnen Phrasen auf je einem bestimmten Ton erhält die Melodie, obgleich auch ihr ein dauernd festgehaltener führender Ton und ein befriedigender musikalischer Schluß mangelt, bereits einen unserem Melodiegefühl homogeneren Charakter (D).
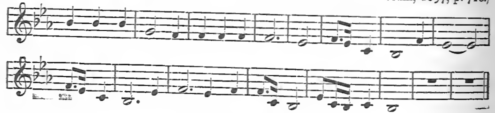
A. Eskimomelodie.

(Nach Franz Boas, Ethnol. Report, VI, p. 648.)



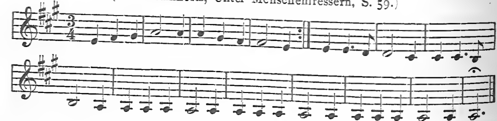
B. Indianermelodie.

(Nach Fillmore and Boas, Report of the Unites States National Museum, 1897, p. 718.)
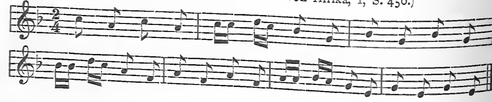


C. Australische Melodie.

(Nach Lumholtz, Unter Menschenfressern, S. 59.)



D. Negermelodie.

(Nach Schweinfurth, Im Herzen von Afrika, I, S. 450.)



Faßt man nach diesen und andern Beispielen den Charakter der primitiven Gesangsmelodie kurz zusammen, so ergeben sich demnach als hervorstechende positive Eigenschaften die Vorliebe für Tonwiederholungen und die relative Enge der Intervalle, die aber im allgemeinen bereits den uns geläufigen entsprechen können, zunächst der kleinen und großen Sekunde, dann auch den beiden Terzen, die übrigens, ebenso wie die Sekunden, wohl nur unsicher zu scheiden sind. Dazu kommt offenbar sehr frühe schon die Oktave, die nach dem Zeugnis mancher Beobachter besonders beim Zusammensingen von Männern und Frauen gehört wird. Ein für unser Tongefühl auffälliger Mangel ist endlich das gänzliche Fehlen eines melodischen Abschlusses und eines zusammenhaltenden Haupttones. So hat die primitive Musik zwar, sobald sie nur die allererste Stufe der bloßen Tonwiederholung überschritten hat, melodische Intervalle und Anfänge melodischer Motive, aber zu einer zusammenhängenden Melodie hat sie es noch nicht gebracht. Dieser Mangel der musikalischen Einheit bewirkt es auch wohl, daß die primitiven Melodien, namentlich wenn in ihnen, wie meist bei den Indianermelodien, die kleinen Terzen neben den beiden Sekunden die häufigsten Intervalle bilden, einen unsern Molltonarten ähnlichen Eindruck hervorbringen. Doch für viele andere Melodien, wie z. B. die der Neger, trifft das nicht zu. Von einer Ausbildung von Tonarten läßt sich daher auf dieser Stufe überhaupt nicht reden, sondern jener Eindruck beruht schließlich wohl nur auf den Assoziationen, die einzelne an unsere Tonarten anklingende Intervalle und Tonläufe in uns erwecken. Ebensowenig wie von Tonarten kann aber von einer Tonskala die Rede sein. Wenn auf Grund der Untersuchung primitiver Musikinstrumente gelegentlich den Naturvölkern allgemein eine fünfstufige Skala beigelegt wurde, so ist eine solche nicht einmal für die Instrumente zutreffend, von denen manche über weniger, andere, wie die abstimmbaren Saiteninstrumente der Neger, eventuell über mehr Töne verfügen. Im Hinblick auf den lockeren Zusammenhang, in dem unter primitiven Verhältnissen Gesang und musikalische Begleitung stehen, kann aber für die Zahl und den Umfang der Intervalle überhaupt nur die Gesangsmelodie maßgebend sein; und diese läßt sich wegen der fluktuierenden Beschaffenheit der Tongebung auf keine

bestimmt abzugrenzenden Tonstufen zurückführen. So bleiben die einzigen Eigenschaften, die neben dem ungleich mehr ausgebildeten rhythmischen Gefühl diese frühe mit der späteren musikalischen Entwicklung verbinden, erstens das Wiedererkennen der Tonhöhe, das sich in den Tonwiederholungen ausspricht, und zweitens die Bevorzugung einzelner Intervalle, die freilich nur mit annähernder Sicherheit festgehalten werden. Die vorwiegenden Intervalle sind aber hier die einander nächstliegenden Tonstufen, die Sekunden und Terzen unserer Tonskala, während die entfernteren, wie die Quarten und Quinten, erst später, und auch dann nur selten in unmittelbarer Aufeinanderfolge erscheinen.

k. Entstehung fester Tonskalen unter dem Einfluß der heiligen Zahlen.

Das Stadium der reinen homophonen Gesangsmelodie wird in dem Augenblick überschritten, wo der ursprünglich bloß den subjektiven Einflüssen der Tonerzeugung und Tonauffassung folgende Gesang der Herrschaft äußerer Musikinstrumente unterworfen wird, so daß nun eine festere Fixierung der zuvor dem bloßen Tongedächtnis überlassenen und daher fortwährend schwankenden Tonstufen eintritt. Das Instrument selbst ist aber hierbei in den Eigentümlichkeiten seiner Konstruktion mannigfachen, zum Teil ganz außerhalb des musikalischen Gefühls liegenden psychischen Motiven unterworfen, die auf diese Weise einen bestimmenden Einfluß auf Musik und Gesang gewinnen. Die Begleitung des Gesanges durch Instrumente mit mehreren abstimmbaren Tönen führt an sich noch nicht diesen Umschwung herbei; sondern erst der Übergang zu Instrumenten mit fester Stimmung wird hier von entscheidender Bedeutung. Indem von da an der Gesang den Tönen der Begleitung strenger sich anpaßt, wird er auch von solchen Eigenschaften des Instrumentes abhängig, die diesem aus äußeren, nicht in den Tonempfindungen selbst liegenden Gründen zukommen. Solche Gründe liegen nun zunächst in der Einfachheit und Regelmäßigkeit der Zahlenverhältnisse, nach denen man die den Ton bestimmenden Teile der Instrumente, die einzelnen Saiten oder Lufträume, abstimmt. Diese Eigenschaft selbst führt aber wahrscheinlich überall wieder auf mythologische Motive

zurück; und zwar sind es Motive einer höheren Naturmythologie, die, indem sie eine über die gesamte äußere Lebensordnung sich erstreckende Zahlenmystik erzeugen, auch auf die Musik und ihre Werkzeuge sich ausbreiten. An das Musikinstrument hatte sich ja auf einer weit früheren Stufe schon die Vorstellung einer magischen Wirkung geknüpft. So überträgt sich denn jetzt auf den Rhythmus der Tonbewegungen und auf die gleichförmige Wiederkehr der Tonfolgen unmittelbar jene Idee einer in festen Zahlenverhältnissen sich ausprägenden Gesetzmäßigkeit, die sich zuerst bei der Beobachtung der Himmelserscheinungen entwickelt hatte. In dieser Zahlenmystik sind bereits die Ergebnisse lange fortgesetzter Beobachtungen über die Erscheinungen des gestirnten Himmels niedergelegt; und es sind vornehmlich die großen, seit alter Zeit in solchen Beobachtungen geübten Kulturvölker des Orients, bei denen sich frühe schon eine solche Verbindung des mythologischen Denkens mit der in den Zahlbegriffen ausgedrückten Idee der Gesetzmäßigkeit des Geschehens ausgebildet hat. Sie besteht hier in der noch durchaus mythologischen Auffassung dieser Gesetzmäßigkeit als einer den Zahlen und ihren Verhältnissen selbst innewohnenden magischen Kraft. Vornehmlich von Babylonien aus hat, wie es scheint, diese Zahlenmystik ihre Wanderung durch die Kulturländer der Alten Welt angetreten. Doch würde sie das schwerlich getan haben, wenn sie nicht meist schon einen zu ihrer Aufnahme vorbereiteten Boden gefunden hätte. So wird man es denn auch von vornherein als wahrscheinlich ansehen dürfen, daß hier überall Umwandlungen und Anwendungen auf neue Gebiete nicht gefehlt haben. Die psychologische Quelle dieser Erscheinungen und ihr Zusammenhang mit dem Naturmythus wird uns erst an einer späteren Stelle beschäftigen[1]). Hier sei daher nur auf jene bevorzugten Zahlen hingewiesen, die über alle Kulturvölker der Alten Welt und zum Teil weit über diese hinaus ihre Herrschaft erstreckten. Als solche »heilige Zahlen«, die man überall, wo eine willkürliche Bestimmung von Maßverhältnissen einigermaßen möglich war, festzuhalten suchte, galten in diesem Sinne in erster Linie die 12, die Zahl der jährlichen Mondumläufe, sodann

[1]) Vgl. unten Kap. V.

die 7, die Zahl der alten sieben Planeten oder, was wahrscheinlich das Ursprünglichere ist, der sieben Wochentage, die durch Teilung des zu 28 Tagen gerechneten Mondzyklus in seine vier an der Mondgestalt erkennbaren Viertel entstanden. Daraus ergab sich weiterhin als die dieser Teilung zugrunde liegende Zahl die 4, und ihr schloß sich endlich die schon wegen ihrer arithmetischen Eigenschaften besonders hochgeschätzte 3 an, die »vollkommene« Zahl, die, wie ihre geometrische Darstellung im Dreieck zeigt, ein geschlossenes Ganzes, gewissermaßen einen Kosmos im kleinen, repräsentiert. Nicht selten kommt dazu auch noch die 5, da sie die 7 zur 12 ergänzt, und endlich die 9 und die 27, das Quadrat und der Kubus der Zahl 3, die 27 überdies als die annähernde Zahl der Tage eines siderischen Mondumlaufs. Bei der Fülle dieser »heiligen Zahlen« war es unvermeidlich, daß einzelne wieder den Vorrang gewannen, und daß andere nur aushilfsweise Verwendung fanden. Solche besonders bevorzugte Zahlen waren zumeist die 7, die 3 und die 12, neben der letzteren auch noch die durch ihre Dreiteilung gewonnene 4, wogegen 1 und 2 weniger als heilige Zahlen denn als natürliche Darstellungen der Totalität eines Dinges und seiner symmetrischen Teilung galten.

Diese Zahlenverhältnisse bestimmten nun zunächst alle Zeiteinteilungen, und von ihnen aus wurden sie auf Raum und Gewicht, dann aber auch, wie das besonders bei der Drei-, der Zwölf- und der Siebenzahl geschah, auf die Anzahl der Personen, die man für bestimmte Gemeinschaftszwecke erforderlich hielt, übertragen. Daß diese Zahlen ohne allen Einfluß auf die Abstimmung der musikalischen Instrumente geblieben sein sollten, ist eigentlich von vornherein kaum denkbar. Nach den Zahlen, mit denen man Zeiten, Räume und Gewichte maß, mußte man natürlich auch die Dimensionen der tongebenden Werkzeuge messen, und begreiflicherweise wird man von frühe an hier ebenfalls den für besonders heilig gehaltenen Zahlen, wo es möglich war, den Vorzug gegeben haben vor andern. Als sich nun vollends in dem Augenblick, wo man überhaupt die Saitenlängen zu messen begann, das lange vor diesem Eindringen der Zahlenmystik schon um seiner rein subjektiven Eigenschaften willen bevorzugte Oktavenintervall dem einfachsten Zahlenverhältnis 1 : 2 fügte, da war es unvermeidlich, daß die

Intervalle innerhalb der Oktave gleichfalls zu einfachen Zahlen, und hier vornehmlich wieder zu jenen in Beziehung gebracht wurden, die vor andern als heilig galten. Natürlich hörte damit der subjektive musikalische Eindruck nicht auf, seine Wirkungen zu äußern. Aber er war doch nicht allein ausschlaggebend. Teils wurde das günstigste Tonverhältnis eben dadurch erst gefunden, daß man die Saitenlängen nach einfachen Maßverhältnissen ordnete, teils konnte auch, wo die Differenz zwischen dem harmonischen Eindruck und der nach einem a priori festgelegten Zahlenverhältnis vorgenommenen Abstimmung nicht allzu groß wurde, die bevorzugte Zahl den Sieg davontragen.

Die Entstehung der homophonen Instrumentalmusik bei den alten Kulturvölkern und in ihr die Einflüsse zu verfolgen, die die Abstimmungen der Saitenlängen und Lufträume nach gewissen Zahlenverhältnissen neben den unmittelbaren Wirkungen des musikalischen Eindrucks ausgeübt haben, liegt außerhalb unserer Aufgabe. Noch harren hier allzusehr die rein musik- und die kulturgeschichtlichen Fragen einer vorbereitenden Beantwortung. Wir beschränken uns darum auf dasjenige System homophoner Instrumentalmusik, das, sichtlich von diesen Einwirkungen der Zahlenmystik beeinflußt, in seinem Aufbau wie in seiner Entwicklung relativ am genauesten bekannt ist, und das überdies durch die abschließende Vollendung, die in ihm die homophone Musik überhaupt gefunden, in der Gesamtentwicklung derselben eine besonders wichtige Stellung einnimmt: auf die Musik der Griechen.

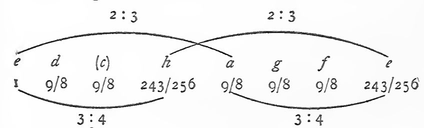
Nun hat freilich die griechische Musik eine lange Entwicklung durchgemacht, und während die Anfänge dieser zum Teil in Dunkel gehüllt sind, ist späterhin aller Wahrscheinlichkeit nach ein tiefgreifender Wandel der Motive eingetreten, der die ursprünglichen treibenden Kräfte nur noch undeutlich erkennen läßt. Wir werden daher für unsere Zwecke am besten tun, wenn wir ebensowenig von den dunkeln Anfängen der ersten Ausbildung der Instrumentalmelodie der Griechen wie von den späteren Systemen einer die Endresultate zusammenfassenden Musiktheorie, sondern wenn wir von einem gewissen mittleren Punkte ausgehen, wo uns das Streben, die rein musikalischen und die in der Zahlenmystik fortwirkenden religiösen Motive in einen engen Zusammenhang zu

bringen, besonders lebendig entgegentritt, weil hier zum erstenmal, wie es scheint, der philosophische Versuch gemacht wird, diese verschiedenen Quellen zu vereinigen, während doch mannigfache Anzeichen verraten, daß sich diese erste Spekulation über das Wesen der Musik noch durchaus im Einklang mit den ursprünglichen Motiven weiß, aus denen sich diese Kunst als Begleiterin des Kultus und des Vortrags lyrischer wie epischer Dichtungen entwickelt hat. Diesen mittleren Punkt bildet das musikalische System der Pythagoreer. Es steht allem Anscheine nach in der Mitte zwischen den unter dem stark wirkenden Einfluß alter Zahlenmystik stehenden musikalischen Anfängen, die von ihm noch einmal zusammengefaßt und in direkte Beziehung zur Gesamtauffassung des Kosmos gebracht werden, und der späteren, ausschließlich dem musikalischen Gefühl vertrauenden Richtung, die es durch die größere Genauigkeit in der Feststellung der musikalischen Intervalle vorbereitet[1]).

Dem Pythagoras wird die Erfindung desjenigen Instrumentes zugeschrieben, das wir noch heute anwenden, wo es sich uns um eine exakte experimentelle Feststellung der Beziehungen zwischen der Länge einer schwingenden Saite und ihrer Tonhöhe handelt: des Monochords. Monochordartige Saiteninstrumente reichen ja, wie wir sahen, in Anlehnung an den als Waffe gebrauchten Bogen, schon in die ersten Anfänge instrumentaler Technik zurück (S. 434). Pythagoras aber hat nach der Tradition zuerst mit der einen abstimmbaren Saite den Maßstab verbunden und damit das Mittel gewonnen, nicht nur die Tonhöhen und die Saitenlängen, sondern wahrscheinlich auch schon Saitenlängen und Schwingungszahlen zu-

[1]) Die Geschichtschreibung der griechischen Musik läßt die Pythagoreer in der Regel zur Seite liegen, um statt dessen auf die Nachrichten der späteren musikalischen Schriftsteller, vor allen des Aristoxenus und des Plutarch, zu bauen. So auch R. Westphal in seiner Griechischen Harmonik und Melopöie3, 1886. Das mag für die rein musikalische Seite des Problems der vorgezeichnete Weg sein. Für die psychologische Entwicklungsgeschichte der Musik der Griechen ist er doch wohl nicht ausreichend. Dem Aristoxenus und seinen Zeitgenossen waren nur noch die rein musikalischen Motive maßgebend, und unter diesem Gesichtspunkte betrachteten sie daher auch die vergangenen Zeiten. Wo andere mitspielten, wie bei dem ursprünglichen Heptachord, da nahmen sie daher diese lediglich als nicht weiter abzuleitende historische Tatsachen hin.

einander in Beziehung zu setzen. Mochte das letztere für jene Zeit nur eine unsichere Vermutung sein, das Gesetz, nach dem sich bei gleicher Spannung der Saite mit ihrer Länge die Höhe ihres Tones in der Empfindung verändert, war durch das Monochord zum erstenmal exakt zu gewinnen, weil es die bisher an der Lyra und Kithara der Griechen auf verschiedene Saiten verteilten Längen auf eine einzige übertrug. Aber eben deshalb, weil es sich hier doch nur um eine solche Anwendung handelte, können den vorangegangenen Musikern diese Verhältnisse unmöglich ganz unbekannt gewesen sein, sondern wir werden den Monochordversuchen der Pythagoreer hier schwerlich eine andere Bedeutung zuschreiben können als die, daß sie die bis dahin schon bei dem Bau der Saiteninstrumente befolgten Normen auf die Teile einer einzigen Saite anwandten, um damit einen Beweis für die Richtigkeit dieser Normen und nötigenfalls eine genauere Anwendung derselben zu gewinnen. In diesem Sinne haben wir die Pythagoreische Tonskala nicht als eine neue Erfindung, sondern als eine Feststellung und teilweise Verbesserung der geltenden Tonskala anzusehen, wie sie in dem Oktachord, an das sie sich anlehnte, bereits lange vorher zur Anwendung gekommen war. Unter Zugrundelegung der in unserer Notenschrift mit dem Ton *e* beginnenden dorischen Tonleiter ergab sich dann die folgende Grundskala, die, entsprechend der Zunahme der Saitenlängen, in dem der unseren entgegengesetzten Sinne verläuft, also mit dem höchsten Tone der mit 1 bezeichneten Oktave beginnt und mit dem Grundton 2 endet:



Die beiden Quarten scheiden den ganzen Oktachord symmetrisch in zwei Tetrachorde, und die beiden Quinten verbinden wiederum beide Hälften symmetrisch. Die Zahlen, auf denen die Skala sich aufbaut, sind 1, 2, 3, 4 und ihre Potenzen bzw. Verbindungen dieser Zahlen miteinander. So ist $\frac{9}{8} = \frac{1}{2} \cdot \left(\frac{3}{2}\right)^2$, $\frac{243}{256} = \frac{3}{4} \cdot \left(\frac{9}{8}\right)^2$. Außer-

dem ist aber $256 - 243 = 13 = 1 + 3 + 9$, d. h. gleich dem Punkt, der einfachsten Flächenzahl (3) und ihrem Quadrat[1]). Endlich bestand, wie uns Aristoteles berichtet, die ganze Skala ursprünglich nicht aus 8, sondern aus 7 Tönen, indem der Ton *c*, der darum oben eingeklammert ist, ausfiel. An diesem ursprünglichen Heptachord trat also die 7 als die das Ganze beherrschende heilige Zahl hervor.

Nun könnte man vermuten, diese Zahlenmystik der Pythagoreer sei erst nachträglich auf die Tonskala angewandt, diese selbst aber sei lediglich durch das musikalische Gehör gefunden worden, so daß man die Saiteninstrumente ursprünglich nur nach diesem abstimmte. Auch ist dies wohl die gewöhnliche Meinung der Musikhistoriker. Aber dieser Annahme widerspricht sowohl der Einfluß jener Zahlenmystik auf alle andern Zeit- und Raumteilungen, wie auch der Umstand, daß das Heptachord das ursprünglichere Instrument war, das erst später, und nun allerdings unter dem Zwange musikalischer Motive, durch die Einschaltung des fehlenden Tones zum Oktachord ergänzt wurde. Als dies geschah, hatte die alte Zahlenmystik sicherlich noch nicht ihre Macht eingebüßt — sonst hätten sie schwerlich die Pythagoreer noch in viel späterer Zeit auf das Tonsystem angewandt. Aber wenn man die Oktave wegen ihrer großen Klangverwandtschaft als eine Wiederholung des Grundtons betrachtete, wie das seit alter Zeit geschah, so mochte man sich wohl damit beruhigen, daß die Skala als solche nunmehr siebenstufig geblieben sei. Auch andere orientalische Völker, vor allem die Chinesen und die Inder, haben musikalische Skalen entwickelt, die in sieben oder auch, wie die chinesische, ursprünglich in fünf Stufen die Oktave durchlaufen, und bei denen zwar, so gut wie bei den Griechen, frühe Übertragungen wirksam gewesen sein mögen, deren weitere Ausbildung aber jedenfalls unabhängig erfolgt ist[2]).

---

[1]) Vgl. A. Boeckh, Philolaos des Pythagoreers Leben nebst den Bruchstücken seines Werkes, 1819, S. 78. Aus den Fragmenten des Philolaos wie aus den hier einschlagenden Zahlenspekulationen des Platonischen Timäos (8, 35 ff.) ergibt sich übrigens, daß die symbolische Deutung dieses Halbtonintervalls den Pythagoreern manche Schwierigkeiten bereitete, so daß die Erklärungen auseinandergingen.

[2]) Über indische Tonskalen vgl. Abraham und von Hornbostel, Sammelbände der internat. Musikgesellsch., V, 1904, S. 380 ff., über chinesische Musik B. J. Gilman,

Ein interessantes Beispiel einer Musik, die, auf derselben Grundlage entstanden, früh selbständige Wege eingeschlagen zu haben scheint, ist endlich die der Siamesen. Sie haben nur die Siebenzahl der Töne beibehalten, dann aber statt der Pythagoreischen Einteilung die Saiten ihrer Instrumente vollkommen gleichmäßig abgestuft. Daß sie eine solche in den Hauptintervallen dem harmonischen Gefühl widerstreitende Einteilung vornahmen, läßt sich natürlich nur daraus erklären, daß sie hierbei nicht diesem Gefühl folgten, sondern wahrscheinlich, wie bei der Siebenzahl, eine objektive Norm, wie z. B. die Dimensionsverhältnisse der Holzstäbe ihrer Schlaginstrumente, ursprünglich zugrunde legten. Daß sie trotz der Dissonanz ihrer Intervalle hieran festhielten, ist aber wohl daraus erklärlich, daß sie auf diese Weise unmittelbar ihre Melodien aus einer Tonlage in eine beliebige andere zu transponieren vermochten, so daß sich das Instrument ohne weiteres der Stimme des Sängers anpassen konnte [1]).

Philosophical Review, vol. I, 1892. Die Japaner haben, wie überhanpt ihre ursprüngliche Kultnr, so anch ihre Mnsik von den Chinesen entlehnt.

[1]) In seiner verdienstvollen Arbeit über Tonsystem und Mnsik der Siamesen (Akustische Untersuchnngen, 3. Heft, S. 69 ff.) hat C. Stumpf durch genane Vergleichnng der Töne der siamesischen Instrumente mit denen eines Appunnschen Tonmessers diese Einteilnng nachgewiesen, bei der die Reihe der Schwingungszahlen demnach in einem logarithmischen Verhältnis ansteigt. Obgleich Stumpf selbst bemerkt, daß nnter diesen Umständen die Siebenzahl der Oktavenintervalle nicht wohl anders als aus objektiven, d. h. von dem mnsikalischen Gefühl nnabhängigen Bedingungen, nnd zwar wahrscheinlich aus dem Aberglauben der Siebenzahl, erklärt werden könne, so nimmt er doch für die gleiche Abstimmung der Intervalle nicht objektive Gründe an, sondern er glaubt, daß das Gehör der Siamesen, gemäß dem Fechnerschen Gesetz, einer logarithmischen Funktion folge. Da dies allen exakteren Untersuchnngen über die Unterschiedsempfindlichkeit für Töne von Preyer bis auf Luft nnd C. Lorenz widerspricht, so ist diese Interpretation selbstverständlich nnzulässig, und der weiteren Annahme Stumpfs, daß sich alle diese Beobachter geirrt hätten, wird man schwerlich beipflichten können. Leider hat er es versäumt, über die Dimensionen der Holzstäbe und der Glocken, aus denen die Ranats (Holzharmonikas) und die Kongs (Glockenspiele) der Siamesen bestehen, genauere Angaben zu machen. Daß die Dissonanzen dieser Schlaginstrumente in Anbetracht der kurzen Dauer des Klangs weniger störend sein müssen, so daß hierdurch sowie durch den nicht zu unterschätzenden Einfluß der Gewöhnung das Festhalten an dieser einmal eingeführten Stimmung wohl erklärlich wird, hat schon F. Krueger bemerkt (Zeitschr. für Psychologie nnd Physiol. der Sinnesorgane, Bd. 27, S. 213. Archiv für die gesamte Psychol. I, S. 248).

1. Diatonische Tonleiter und Entstehung der Tonarten.

Wahrscheinlich sind es die Schwierigkeiten gewesen, welche die beiden Halbtonintervalle *c*:*h* und *f*:*e* einer Einordnung in das arithmetische Schema entgegensetzten, die bei den späteren Pythagoreern zu dem Schritt geführt haben, die höhere Oktave zu Hilfe zu nehmen und nun, gestützt auf das Prinzip der Gleichwertigkeit des Grundtons mit seiner Oktave, das Verhältnis 3/2, die Quinte, zum alleinherrschenden zu machen, aus dem man alle andern Intervalle ableitete. So entstand der sogenannte »Quintenzirkel«. Man schritt, wohl im Anschluß an Quintenläufe, wie sie in der praktischen Musik längst im Gebrauch sein mochten, in lauter aufsteigenden Quinten fort, substituierte aber jedesmal, wo der so gewonnene Ton in die höhere Oktave fiel, den gleichen Ton der niederen. War auf diese Weise die Reihe

$$2/3,\ (2/3)^2,\ (2/3)^3,\ (2/3)^4\ \ldots$$

siebenmal zurückgelegt, so waren damit die sämtlichen sieben Töne der diatonischen Tonleiter hergestellt. Aber die Art, wie dies geschah, macht es wahrscheinlich, daß hier noch einmal die aus mythologischer Vorzeit ererbte Zahlenmystik und das musikalische Gefühl zusammengewirkt haben. In dieser einfachsten Konstruktion der Tonskala war es ja geglückt, mit Hilfe der beiden heiligsten Zahlen, der 3 und der 7, ein Resultat zu erzielen, das zugleich das musikalische Gefühl am vollkommensten befriedigte. Doch damit hatte auch die alte Zahlenmystik ihren letzten Triumph gefeiert. Die Zahl der Saiten der Kithara wurde allmählich vermehrt, um reichere Tonabstufungen möglich zu machen. Dazu hatte seit alter Zeit schon die musikalische Wahrnehmung gezeigt, daß der Charakter des Tonstücks ein wesentlich anderer wurde, wenn es mit einem andern Tone begann und sich demzufolge auch die Intervalle verschoben. Um diesen Verschiebungen zu folgen, hatte man durch die Hinzunahme der fehlenden Halbtöne die chromatische und, wo diese noch nicht genügte, durch die weitere Einschaltung von Vierteltönen eine »enharmonische« Skala gewonnen. Nicht minder war es das musikalische Gefühl, das schon in den frühesten Melodien der Griechen zur Hervorhebung eines nach seiner Stellung

zur Melodie unserer Tonika entsprechenden Haupttons geführt hatte; und nur nachträglich mag hier darin die arithmetische Spekulation noch eingegriffen haben, daß man diesen Hauptton zum mittleren Ton, zur Mese, machte (der Ton *a* in der obigen *e*-Skala). Verglichen doch die Pythagoreer sein Verhältnis zu den übrigen Tönen dem der Sonne zu den Planeten. Bestimmt dieser mittlere Ton die Führung der griechischen Melodie und daher den Charakter der verschiedenen Tonarten, so endigt dagegen das Stück in der Regel in dem tieferen Grundton, der Hypate (dem *e* der obigen Skala), den man der Dominante unseres Tonsystems verglichen hat.

Beim Anhören griechischer Melodien gewinnt man nun, welcher der alten Tonarten sie zugehören mögen, im allgemeinen einen unserem Moll ähnlichen Eindruck. Nur entspringt dieser hier nicht mehr aus jener Unbestimmtheit des Abschlusses und dem Vorwalten gewisser in den Molltonarten prävalierender Intervalle, besonders der kleinen Terz, wie bei den Indianermelodien, sondern die Verwandtschaft erscheint als eine bestimmtere und gesetzmäßigere. Wo daher neuere Musiktheoretiker den Versuch machen, die griechischen Tonweisen näher zu charakterisieren, da sind sie meist geneigt, sie sämtlich als Molltonarten aufzufassen. Das zeigen die folgenden Umsetzungen von Bellermann und Riemann[1]):

	Bellermann:	Riemann:
Mixolydisch	Es-moll 6 ♭	D-moll 1 ♭
Lydisch	D-moll 1 ♭	Cis-moll 4 ♯
Phrygisch	C-moll 3 ♭	H-moll 2 ♯
Dorisch	B-moll 5 ♭	A-moll Grundskala
Hypolydisch	A-moll Grundskala	Gis-moll 5 ♯
Hypophrygisch	G-moll 2 ♭	Fis-moll 3 ♯
Hypodorisch	F-moll 4 ♭	E-moll 1 ♯

Die Unterschiede in den Notierungen beider Musiktheoretiker sind hier offenbar verschwindend gegenüber dieser übereinstimmenden Reduktion auf Moll. Wenn man nun auch diese wohl nicht wörtlich, im Sinne einer vollen Identität, zu verstehen hat, so erhellt daraus doch, daß in dieser Musik, obgleich sie die homophone Stufe im wesentlichen nicht überschritten hat, etwas Neues hinzu-

[1]) Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, I, S. 198.

gekommen ist, was den früheren Stadien dieser Entwicklung fehlte, und was sich teils in der Ausbildung einer festen Tonskala, teils und vornehmlich in der durch einen musikalischen Hauptton charakterisierten Melodieführung ausspricht. Beide Eigenschaften aber lassen schließen, daß dem musikalischen Gehör der Griechen das Prinzip der direkten Klangverwandtschaft aufgegangen war, natürlich nicht in seiner physikalisch-akustischen Bedeutung, sondern in der unmittelbaren Empfindung. Nach diesem Prinzip sind zwei Klänge direkt verwandt, wenn sie Tonelemente gemeinsam haben. Für die Oktave, das verwandteste Intervall, fehlt die instinktive Erfassung dieser Zusammengehörigkeit nirgends, wo überhaupt mehrtönige Musikinstrumente entstanden sind. Hier fallen die die Verwandtschaft bestimmenden Tonelemente, die Obertöne, für beide Klänge vollständig zusammen, und die Oktave selbst ist mit dem ersten Oberton des Grundklangs identisch. Für die andern harmonischen Intervalle ist dann die Geltendmachung der Klangverwandtschaft eng an die Entwicklung der diatonischen Tonleiter gebunden, die eigentlich nichts anderes als ein unmittelbarer Ausdruck der fortgeschrittenen Auffassung der verschiedenen Grade dieser Verwandtschaft ist. Ihre Herrschaft über die Melodie bringt es aber mit sich, daß diese innerhalb eines zusammenhängenden musikalischen Gedankens oder eines harmonisch aufgebauten Komplexes solcher Gedanken in einem größeren Tonstück in gesetzmäßiger Weise in Intervallen verläuft, die deutlich die Beziehung auf einen bestimmten herrschenden Ton in der Empfindung erkennen lassen. Dieser herrschende Ton ist bei der direkten Klangverwandtschaft derjenige, der selbst oder in seinen Oktavenversetzungen in den Tönen des harmonisch klingenden Intervalls enthalten ist, und er ist für uns akustisch durch den gemeinsamen Oberton der sukzessiven Einzeltöne charakterisiert. Indem ein solcher zum Hauptton einer Melodie wird, ist diese nach einem Prinzip aufgebaut, das von A. von Oettingen als das phonische bezeichnet wurde, im Gegensatze zu dem »tonischen«, das auf der Übereinstimmung in einem Grundton beruht und im allgemeinen erst beim Zusammenklang der Töne, also bei polyphoner Musik, zur Geltung gelangen kann, weil nun erst dieser Grundton als Differenzton eines Zusammenklangs empfunden wird. Nun ist in unserem Musik-

system der Hauptton bei den Molltonarten durch den phonischen Oberton, bei den Durtonarten dagegen durch den gemeinsamen Unterton, den Differenzton, bestimmt. Innerhalb der Periode der homophonen Musik kann also eine Einheit der Melodieführung überhaupt nur auf der Grundlage des phonischen Prinzips entstehen. Das bestätigen die griechischen Systeme insofern, als sie eben in diesem Mollcharakter übereinstimmen. Sie zeigen aber damit zugleich, daß die Griechen in der Entwicklung der Musik den ungeheuern Schritt zur Ausbildung einer einheitlichen Melodie getan haben, also, da diese einen Zusammenhang von Ideen in gefühlsmäßiger Form voraussetzt, zur Ausbildung der Musik als Idealkunst, während die chinesische, die indische und andere Entwicklungen einer auf fester Tonleiter aufgebauten Melodie wahrscheinlich nur Anläufe hierzu gemacht haben. Psychologisch bedeutsam für diese Entwicklung ist es, daß auch sie ursprünglich unter der Teilnahme mythologischer Motive entstanden ist. Erscheint dem primitiven Menschen das Musikinstrument selbst, die Trommel, die Rassel, die Flöte, von einer zauberhaften Macht beseelt, so sieht der von den Vorstellungen einer höheren Naturmythologie erfüllte Myste diese Macht in den heiligen Zahlen verwirklicht, auf deren Ordnung zur Tonreihe die die Harmonie des Kosmos widerspiegelnde Harmonie der Töne beruht. Ihre planmäßige Ausbildung haben freilich diese Ideen nur in der Philosophie gefunden. Doch die Philosophie hat auch hier auf den allgemeinen Anschauungen weitergebaut, die besonders in dem Kultus, dem die Musik diente, überall schon lebendig waren. Von da an hat dann die Wechselwirkung solch überkommener mythologischer Motive mit der subjektiven Auffassung der Töne über diesen Ursprung hinausgeführt. Schon die Einführung des Oktachords war im Grunde der erste Schritt auf einem Wege gewesen, der den musikalischen Eindruck allmählich zum alleinherrschenden Motiv machen mußte. Damit wurde dann zugleich die Tonwelt selbst dem mythologischen Denken entrückt, unter dessen herrschendem Einfluß dereinst ihre Ordnung entstanden war. Ihre Bedeutung war nun ganz in ihre eigene Gefühlssprache und in die Dichtung, namentlich die religiöse Dichtung, verlegt, die sie harmonisch begleitete. Mit diesem letzten Schritte war auch hier der Übergang vom Mythus zur Religion vollzogen,

derselbe Schritt, den in anderer Weise das Lied mit dem Übergang des Zaubergesangs in den Hymnus zur Ehre der Götter, und den die erzählende Mythen- und Märchendichtung mit der Erhebung zum Epos getan hatte.

m. Ursprung der polyphonen und harmonischen Musik.

Von hier an sind die der Melodie selbst und ihrer Gefühlssprache immanenten Motive für ihre weitere Entwicklung allein entscheidend geblieben. Die christliche Welt hat ihre musikalischen Formen dem griechisch-römischen Altertum entnommen und sie dem Geiste ihrer Hymnendichtung angepaßt. Aber der Gottesdienst der christlichen Gemeinde drängte zugleich von frühe an zu reicherer Polyphonie, die dann ebenso unvermeidlich zur vollen Harmonie hinüberführte. Diese Entwicklung näher zu verfolgen, liegt außerhalb unserer Aufgabe. Nur auf das Zusammenwirken äußerer und innerer Bedingungen, unter dem auch dieser Wandel sich vollzog, mag kurz hingewiesen werden. Im Vordergrund steht hier der Kirchengesang, der deutlich erkennbar das alte in das neue Harmoniegefühl hinüberleitet. Die gewaltigen Räume der christlichen Dome, die das Gemüt mit dem Gefühl des Unendlichen erfüllten, forderten eine reichere Entfaltung auch der musikalischen Mittel; und diese boten sich von selbst, wenn ein größerer Chor geübter Sänger die Handlungen des Kultus begleitete. War die Begleitung in der Oktave eine aus der verschiedenen Stimmlage der Singenden leicht sich ergebende Erweiterung der Homophonie, die wegen der Übereinstimmung des Oktaventons kaum als solche empfunden wurde und daher längst geläufig gewesen war, so fügte nun das Streben nach reicherer Klangentfaltung Quarten und Quinten hinzu. Bei der Schwierigkeit einer sicheren Stimmführung in diesen Intervallen blieb aber freilich ein solcher Kultgesang an wohlgeschulte Sängerchöre gebunden, wie sie die Kapellen der Kirchenfürsten und die Klöster zur Verfügung stellten. In dem Augenblick, wo die ganze Gemeinde, jeder wie es ihm seine natürliche Sangesgabe möglich machte, am Gesang teilnahm, mußte darum die Führung des Gesanges an das begleitende polyphone Instrument übergehen, an die Orgel, die in ihrer Ausbildung mit den neuen Anforderungen, die der Kultus an sie stellte, gleichen Schritt ge-

halten hatte. Doch dieser vielstimmige Gesang einer ungeschulten Gemeinde, wie er von der Reformation an den Gottesdienst belebte, ließ sich nicht mehr in künstlich abgemessene Quinten und Quarten einschränken: er bemächtigte sich auch der Zwischenintervalle, unter denen vermöge des natürlichen Harmoniegefühls nun diejenigen bevorzugt wurden, die hinreichend konsonant waren, um den Zusammenklang nicht allzusehr zu stören. So mußte sich denn auch die Orgel dieser Zwischenstimmen bemächtigen, um sie abermals zu einer vollen harmonischen Klangwirkung zusammenzuhalten. Damit traten die Terzen als bedeutsame Zwischenstufen in die Polyphonie ein, die sich eben damit in gewissem Sinne in eine neue, vollkommenere Art der Homophonie umwandelte. Da nun durch die Einschaltung der großen Terz in das Intervall zwischen Grundton und Quinte in dem so entstehenden Dreiklang machtvoll die tiefen Differenztöne hervortraten, so war diese Konsonanz eigentlich polyphon und homophon zugleich: die polyphone Klangfülle war erhalten geblieben, aber sie baute sich auf einem einzigen Grundton auf, ähnlich wie die Reihe der Obertöne im Einzelklang. Indem dieser Grundton mit seinen Oktavenversetzungen zur Tonika der Melodie wurde, führte so die neu entstandene harmonische Akkordbildung durch die wechselnde Stellung, die man dem Grundton als der Tonika geben konnte, zur Entstehung der Durtonarten, und das sie beherrschende tonische ergänzt nun das phonische Prinzip des Moll. Denn jeder Dur- steht eine Molltonart gegenüber, deren phonischer Oberton von dem höchsten der Töne des Molldreiklangs ebensoweit nach oben entfernt ist, wie der tonische Unterton des Durdreiklangs von dem tiefsten seiner Töne nach unten. Als phonischer Oberton gilt dabei wiederum der erste koinzidierende Oberton, als tonischer Unterton der erste koinzidierende Differenzton des Dreiklangs[1]). Doch dieser Gegensatz, der besonders in der Beziehung auf einen gemeinsamen Oberton schon in der Aufeinanderfolge der Klänge der Dur- und der Molltonleiter empfunden werden konnte, gewann seine vorherrschende Bedeutung erst durch die Unterschiede, die infolge der Wechselwirkungen der Tonelemente

[1]) A. von Oettingen, Das duale System der Harmonie, Ostwalds Annalen der Naturphilosophie, Bd. 1, 1902, S. 92 ff. Vgl. dazu hinsichtlich der psychophysischen Verhältnisse meine Grundzüge der physiol. Psychol.[5], II, S. 415 ff.

bei dem Zusammenklang hervortraten. Denn in doppelter Weise führen diese Wechselwirkungen eine eminente Verstärkung des Eindrucks harmonischer Zusammenklänge gegenüber den dissonanten und zugleich eine tiefgreifende Differenzierung ihres musikalischen Charakters mit sich. Einerseits bedeutet nunmehr jede Konsonanz ein Zusammenfallen zahlreicher Obertöne der simultanen Klänge, die bei dissonanten Intervallen auseinandergehen und zum Teil störende Schwebungen miteinander bilden. Anderseits ist ebenso jede Konsonanz mit einem Zusammenfallen zahlreicher Differenztöne verbunden. Indem ferner nicht nur die Grund-, sondern auch die Obertöne je zweier Klänge miteinander und mit den primären Tönen Differenztöne und diese wieder unter sich solche erzeugen können, entsteht an sich bei jedem Zusammenklang eine ungeheure Fülle dieser schwachen tieferen Nebentöne. Hier sind aber wiederum die konsonanten Intervalle nach dem Maße ihrer Konsonanz dadurch ausgezeichnet, daß solche resultierende Töne in Menge zusammenfallen, während sie bei dissonanten sich scheiden und mehr oder weniger störende Schwebungen miteinander bilden. So führt die harmonische Musik in beiden Richtungen, dort durch die Obertöne, hier durch die Differenztöne, zwei Wirkungen mit sich, die eine gewaltige Verstärkung des Harmoniegefühls selbst und daneben eine reiche Differenzierung der verschiedenen harmonischen Zusammenklänge im Gefolge haben. Auf der einen Seite bedeutet jede Konsonanz eine Vereinfachung der Klangwirkung durch die Koinzidenz zahlreicher Obertöne und Differenztöne. Auf der andern Seite bedeutet aber jede solche Koinzidenz wiederum eine Verstärkung der betreffenden Tonelemente, die eben damit den entsprechenden Zusammenklang in besonderer Weise gegenüber allen andern auszeichnet. Diese besondere Charakteristik kommt dann in erster Linie den Dur- und den Mollakkorden zugute, die auf diese Weise erst in der harmonischen Musik ihre volle Ausbildung erlangt haben[1]).

---

[1]) Vgl. speziell über die Bedeutung der Differenztöne für die Konsonanz Felix Krueger, Archiv für die ges. Psychologie, Bd. 1, S. 205 ff., Bd. 2, S. 1 ff. Über Konsonanz und Dissonanz überhaupt und die Verhältnisse von Dur und Moll: Grundzüge der physiol. Psychol.5 II, S. 421 ff.

Auf der parallel gehenden Entwicklung der Dur- und der Molltonarten beruht nun die gesamte weitere Entwicklung der neueren Musik. Das Mollsystem, in einigen seiner Eigenschaften schon in der homophonen Musik entwickelt, gewann durch den spezifischen Charakter der Mollakkorde reichere Ausdrucksmittel. Das Dursystem, zu einem großen Teil auf der Wirkung der Differenztöne beruhend, hatte sich überhaupt erst unter der Herrschaft der harmonischen Zusammenklänge entfalten können[1]). Zugleich bringen die reicher entwickelten musikalischen Instrumente durch die mannigfaltigen Klangfärbungen neue musikalische Wirkungen hervor, die dem Orchester zunächst eine stärker hervortretende Rolle bei der Begleitung des Gesanges und dann seine selbständige Bedeutung sichern. So entwickelt sich die reine Instrumentalmusik, die durch die volle Freiheit in der symphonischen Darstellung von Gefühlen und Stimmungen der musikalischen Kunst ein neues Gebiet erschließt, auf dem diese eine vollkommen selbständige und, da sie nur den subjektiven Harmoniegesetzen zu folgen hat, eine von allen objektiven Schranken unabhängige Kunst des reinen Gefühlsausdrucks geworden ist.

Doch indem sich unter der Wirkung der harmonischen Klangverbindungen das musikalische Gehör feiner entwickelt, werden die Normen, die sich aus den subjektiven Forderungen des musikalischen Eindrucks ergeben, strenger und verwickelter zugleich. In der scharfen Scheidung der Tongeschlechter und Tonarten und der für jede sich ergebenden Regeln der Melodieführung strebt die harmonische Musik das Kunstwerk immer einheitlicher zu gestalten. So ergibt sich eine Scheidung der musikalischen Formen, die einerseits den einmal gewählten Ausdruck in feste Grenzen einschließt, anderseits aber durch die Mannigfaltigkeit der Formen dem Tondichter einen großen Reichtum der Ausdrucksmittel zur Verfügung stellt. Es ist diese eigentümliche Verbindung festen, unabänderlichen Regelzwangs und ungeheurer Mannigfaltigkeit der Ausdrucks-

[1]) Ganz fehlen allerdings auch innerhalb der Periode der homophonen Musik die Motive nicht, die zur Bildung einer Durskala führen könnten. Sie bestehen hier in dem metrischen Prinzip, das dem phonischen zur Seite tritt, und das sich voraussichtlich, ähnlich wie die Koinzidenz der Obertöne, vorzugsweise bei der Aufeinanderfolge der Töne geltend macht (Grundzüge a. a. O. S. 426).

mittel, welche die klassische Musik vornehmlich von der zweiten Hälfte des 17. bis in das 19. Jahrhundert hinein beherrscht. Dem Komponisten steht eine Fülle von Formen zu Gebote, aber sobald er eine gewählt hat, bleibt er dem Zwang unterworfen, den diese auf den Strom seiner Gefühle und auf seine Erfindung ausübt, ähnlich wie ja auch der Dichter dieser Zeit im allgemeinen jedes beliebige Metrum wählen kann, aber, wenn er gewählt hat, nun im allgemeinen an die vorgeschriebene Form gebunden bleibt. Für den Dichter ist freilich diese Herrschaft der Form bald zu einer bloßen Scheinherrschaft geworden. Die lebendige Handlung des Dramas namentlich sprengte hier frühe schon die Fesseln. Für die musikalische Komposition war das bei der größeren Strenge, die die Harmoniegesetze mit sich führten, schwerer möglich. Dennoch kann kaum ein Zweifel sein, daß sich auch hier diese Wendung vollzieht, und wie in der Dichtung, so ist es in der Musik das Drama, das sich zuerst über den Zwang hinwegsetzt. Wohl bleibt die Tonart für den momentanen Gefühlsausdruck bestehen, und wie die Gefühle selbst nicht unvermittelt zu wechseln pflegen, so bedarf ihr musikalischer Ausdruck im allgemeinen der Vermittelungen. Aber eine andere als eine solche transitorische und sozusagen fließende Bedeutung hat die Tonart in dem heutigen Musikdrama nicht mehr, und schon breitet sich dieses Streben nach Befreiung von dem Zwange der musikalischen Form auch auf das symphonische Kunstwerk aus. So ist aller Wahrscheinlichkeit nach hier so wenig wie anderwärts im Gebiete der Kunst ein Abschluß erreicht, in den Kunstmitteln so wenig wie in den Motiven. Auch das duale System der neueren Musik ist in diesem Sinne eine Übergangsphase, die dem musikalischen Ausdruck neue und reichere Mittel schuf, indem sie dieselben zunächst in strenger Sonderung nach zwei einander ergänzenden Richtungen ausbildete. So kehrt die Musik gewissermaßen wieder zu ihren Anfängen zurück, zu jener Zeit eines unmittelbaren Gefühlsausdrucks, wo der primitive Mensch in seinem Lied ausströmen ließ, was ihn bewegte, ohne daß seine melodischen Motive von festen Normen beengt waren. Doch die Musik kehrt zu diesem Zustand zurück unendlich bereichert durch die Kunstmittel, die ihr eine jahrtausendelange musikalische Erfahrung und Übung, und durch die Ideen, die ihr Religion und Philo-

sophie, Wissenschaft und Kunst zur Verfügung stellen, endlich nicht zum wenigsten durch das verfeinerte und gesteigerte Gefühlsleben, an dessen Entwicklung die Musik selbst zu einem wesentlichen Teile mitgeholfen hat. Damit bemächtigt sie sich zugleich immer weiterer Lebensgebiete. Waren die ersten Regeln, denen sich die Melodie unterwarf, zumeist aus dem religiösen Kultus hervorgegangen, so hat auch sie schließlich, nicht anders als wie alle andern Künste, über alle Lagen des Lebens sich ausgebreitet, die eine Steigerung der Gefühle mit sich führen und damit zu einem Ausdruck in der reinen Gefühlssprache der Melodie drängen.

5. Mimus und Drama.

a. Begriff und Formen der mimisch-dramatischen Kunst.

Unter dem allgemeinen Begriff des Mimisch-Dramatischen wollen wir hier alle diejenigen Formen der Kunst zusammenfassen, die in der unmittelbaren, in Handlungen und Reden vorgeführten Darstellung irgendeines Lebensinhaltes bestehen. In jenem Doppelausdruck, der die Nachahmung (*μίμησις*) mit der Handlung (*δρᾶμα*) verbindet, liegt nun auch schon eine Spaltung des Begriffs angedeutet, die sich aus dem natürlichen Zusammenhange mit der nächstverwandten, aber primäreren der musischen Künste, dem mimischen Tanz, ergibt. Dieser selbst wird, indem er Handlungen nachahmt, die einen bestimmten Vorstellungsinhalt ausdrücken und an bestimmte handelnde Personen erinnern, zur Pantomime; und sobald sich die letztere oder der mimische Tanz unmittelbar mit gesprochenen oder gesungenen Reden verbindet, so werden sie damit zunächst zu einer Kunstform, in der der nachahmende Charakter, die *μίμησις βίου*, vornehmlich ausgeprägt ist, während die Handlung als solche und namentlich das, was ihre Bedeutung im Drama ausmacht, ihr einheitlicher Zusammenhang, noch zurücktritt. So entsteht eine erste und ältere Gattung, die wir, weil in ihr dieses mimetische Moment vorwaltet, mit dem schon von den Alten gebrauchten Ausdruck Mimus bezeichnen können. Da jedoch dieses Wort in der antiken Poetik alle die Gattungen mimisch-dramatischer Kunst umfaßte, die außerhalb des Gebiets der klassischen Tragödie und Komödie lagen, so vereinigte es ein äußerst

buntes Gemenge von Kunstformen verschiedensten Wertes, von den niedrigen Scherzen und gymnastischen Schaustellungen wandernder Gaukler an bis zu den der Gattung der höheren Komödie verwandten, nur mit einem größeren Aufwand szenischer Mittel aufgeführten Mimodramen der alexandrinisch-römischen Zeit. An dieser Vielgestaltigkeit leidet der Begriff des Mimus auch heute noch, nachdem ihn die neuere Philologie in seiner Bedeutung für die Entwicklung der mimisch-dramatischen Kunst zum Teil wiederentdeckt hat. Denn auch für sie war begreiflicherweise zunächst der Gesichtspunkt maßgebend, den Mimus im Sinne der antiken Fassung des Begriffs zu verstehen und seiner weiteren Entwicklung alles das zuzuzählen, was aus ihm hervorgegangen war, oder was auch nur nach irgendeiner Richtung hin Anregungen von ihm empfangen haben mochte [1]).

Nun waren es aber lediglich praktische Gesichtspunkte, die von Anfang an den Mimus von der Tragödie und Komödie schieden. In diesen beiden gehörten die Schauspieler samt dem Chor den bürgerlichen Kreisen an. Frauen waren von ihnen, wie von den öffentlichen Angelegenheiten überhaupt, ausgeschlossen. Dabei lag das Schwergewicht der Darstellung bei der Tragödie in der Handlung, bei der Komödie in den witzigen und humorvollen Wechselreden. Schon die Maske, in der der Darsteller in der Tragödie wie in der Komödie auftrat, schloß aber eine eigentliche Nachahmung aus. Dem gegenüber war der sogenannte Mimus ursprünglich ein Spiel fahrender Leute, wie sie im Orient und auch in Griechenland seit alter Zeit, durch Taschenspielerkünste und gymnastische Produktionen, Tänze und Lieder die Menge ergötzend, von Ort zu Ort zogen. Hier war auch, wie man annehmen darf, die Heimat des Mimus, so mit Recht genannt, weil bei ihm weder in dem kunstvoll aufgebauten Dialog, noch auch in der Handlung, welche letztere möglicherweise nur in einzelnen ergötzlichen Situationen bestehen mochte, sondern

[1]) Vgl. die eingehende, vorerst die Theorie des Mimus, ihre Geschichte, seine Entwicklung im Altertum und einige Ausblicke auf spätere Zeiten enthaltende Darstellung von H. Reich, Der Mimus, ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Bd. 1, in 2 Teilen. Am Schluß des 2. Teils eine Tafel mit einem genealogischen Schema der Entwicklungsformen bzw. der Einflüsse des Mimus auf die sonstige dramatische Dichtung.

in der übertreibenden und karikierenden Nachahmung der Hauptreiz der Darstellung bestand. Indem diese Mimen ohne Masken auftraten, Männer und Frauen je nach ihren Rollen, indem sie ferner ihre Vorbilder in den Kreisen des Volks, also der Zuschauer selbst, wählten und bei ihrer Verspottung der kleinen Schwächen und Eigenheiten, vor allem auch der körperlichen Gebrechen derbe und zynische Späße nicht verschmähten, waren sie eine heitere Nachahmung des wirklichen Lebens, das nicht, wie die Tragödie, erheben und nicht, wie die alte Komödie, die Geißel der politischen oder sozialen Satire schwingen, sondern einfach das Publikum ergötzen wollte.

Für die Griechen war das Grund genug, um dieses mimische Spiel weitab von dem eigentlichen Drama zu stellen. Diese Verhältnisse änderten sich jedoch, als mit dem alten Götterkultus auch das Drama, das aus jenem hervorgegangen war, seine Bedeutung eingebüßt hatte und eine raffiniertere Kultur im Schauspiel nach einem reicheren Bilde des Lebens verlangte. So entstand eine neue Form, die nicht mehr der alte Mimus, die aber doch unter der wesentlichen Mitwirkung desselben entstanden war, die »Hypothese« oder das Mimodrama des späteren griechischen und römischen Altertums, eine Gattung, in die der Vers und in lyrischen, von Musik begleiteten Einlagen der Gesang Aufnahme fand. Ihre Ausläufer erstreckten sich über die ganze orientalische und abendländische Welt. Sie reichte über Ägypten in das heute noch existierende türkische Schattenspiel, das Karagöz, und zum Teil wol auch in die mimisch-burlesken Bestandteile der kirchlichen Schauspiele des Mittelalters, in die Fastnachts- und die über alle Welt verbreiteten Puppenspiele, und sie sind endlich im ganzen neueren Drama, nicht zum wenigsten bei seinem größten Repräsentanten, bei Shakespeare, zu spüren[1]).

Wir lassen hier die interessante Frage nach der historischen Kontinuität dieser Entwicklung, die besonders auch A. Dieterich an den lustigen Personen der griechischen und der neueren Bühne nachzuweisen versucht hat, als eine die Völkerpsychologie direkt nicht berührende auf sich beruhen[2]). Nur zwei Momente seien

[1]) Reich, Der Mimus, Bd. 1, S. 417 ff. und vorher S. 38 ff.

[2]) Vgl. A. Dieterich, Pulcinella, pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele, 1897, besonders S. 233 ff.

hervorgehoben, die auch von psychologischem Interesse sind. Das eine besteht in der Tatsache, daß diese niedrigeren Formen des Mimus und des Mimodramas offenbar eine unvergleichlich viel größere Fähigkeit der Übertragung und der Wanderung bewährt haben als die ernste Tragödie, ganz so wie auf dem Gebiet der erzählenden Dichtung Märchen und Fabel, nicht das Epos, wenn man von der nachahmenden Kunstdichtung absieht. Damit hängt zugleich das zweite Moment zusammen. Es liegt darin, daß die Stoffe und Figuren dieser mimodramatischen Spiele, und namentlich diejenigen, die entweder in die primitive Tierpantomime hinüberreichen oder körperliche und geistige Schwächen verspotten oder endlich Szenen des täglichen Lebens und Verkehrs karikierend behandeln, überall wiederkehren, nur nach Maßgabe der Stufe und der Form der Kultur verschieden gefärbt. Auch geschieht dies zum Teil unter Verhältnissen, die eine Übertragung sehr unwahrscheinlich machen. So begegnen uns schon bei den verschiedensten Naturvölkern nicht nur groteske Tiertänze, die an die des griechischen Satyrspiels erinnern, sondern auch unentwickelte Ansätze zur Burleske haben sich aus dem mimischen Tanz entwickelt. In China und Japan bilden seit alter Zeit Scherz- und Puppenspiele, die bei all ihrer nationalen Eigentümlichkeit denen der europäischen Kulturvölker verwandt sind, eine vielgesuchte Belustigung, ohne daß hier Anhaltspunkte für die Annahme einer Wanderung vorliegen. Vollends ausgeschlossen ist diese bei den analogen Erscheinungen des mexikanischen Altertums, auf die manche noch erhaltene bildliche Darstellungen hinweisen. Eher ist eine solche bei den indischen Spielen ähnlicher Art annehmbar, falls nicht auch hier bloß eine äußere Einwirkung des Mimodramas der alexandrinischen Zeit auf ältere einheimische Scherzspiele stattgefunden hat. In der Tat ist das um so eher möglich, als mimische Tänze, Zauber- und Gauklerkünste, diese regelmäßigen Begleiter primitiver mimischer Komik, seit unvordenklicher Zeit in Indien heimisch sind[1]). Hier erklärt eben überhaupt ein Moment das

[1]) Vgl. Oldenberg, Die Literatur des alten Indien, 1903, S. 242. Ein äußerer Einfluß des griechischen Dramas auf das indische ist übrigens, wie E. Windisch hervorgehoben hat, besonders an gewissen szenischen Einrichtungen zu bemerken. (E. Windisch, Vortrag auf dem Orientalistenkongreß zu Berlin, 1881.) Umgekehrt

andere: die Neigung zu mimischen Spielen, die, gerade so wie die mimischen Tänze, aus denen sie hervorgehen, überall in verwandten Formen auftreten, läßt auch solche Spiele oder mit ihnen verbundene szenische Einrichtungen, die ursprünglich an einem einzelnen Ort entstanden waren, weite Länderstrecken durchwandern, weil sie überall den Boden zu ihrer Aufnahme bereit finden. Um so schwerer ist dann aber natürlich jedesmal die Frage zu beantworten, ob und inwieweit das eine oder das andere, Übertragung von außen oder autochthoner Ursprung, vorliege, und schließlich wird sich diese Frage in der Regel nur auf Grund jener psychologischen Kriterien entscheiden lassen, die überhaupt für oder gegen die singuläre Entstehung einer Erscheinung eintreten. Jedenfalls gilt aber auch hier das allgemeine Prinzip, daß übereinstimmende Kunstformen um so leichter unabhängig voneinander an verschiedenen Orten entstehen, und um so leichter zugleich große Strecken durchwandern können, je primitiver sie sind. Wo immer solche mimische Darstellungen niederer Gattung neben dem höheren Drama existieren, werden wir daher vermuten dürfen, daß sie an sich die früheren sind.

Doch die Entwicklungsfähigkeit, die das Mimodrama gerade in den Fällen zeigt, wo es auf einer höheren Kulturstufe einsetzt, um andere hochentwickelte Kunstformen abzulösen oder mit ihnen zu verschmelzen, zeigt zugleich, daß es im Grunde ebenso unmöglich ist, die Produkte, die aus dieser Verjüngung und teilweisen Neubildung hervorgehen, einem und demselben Begriff des »Mimus« zuzurechnen, wie es unstatthaft sein würde, wenn man etwa die epische Dichtung der modernen Zeit, den Roman, mit dem Märchen vereinigen wollte, weil er ursprünglich mit diesem zusammenhängt. Der Mimus in dieser Erweiterung auf alle von ihm beeinflußten mimodramatischen Formen ist nach seinen psychologischen wie ästhetischen Eigenschaften so wenig mehr ein einheitlicher Begriff, daß viele jener Formen an sich jedenfalls der alten Komödie verwandter sind als dem ursprünglichen Mimus. Besonders das neuere Drama, wie es sich auf den Grundlagen der antiken Bildung und

---

sind manche Indologen geneigt, nach dem Muster der Märchentheorie Benfeys Indien für die Heimat aller Arten dramatischer Kunst zu halten (vgl. z. B. R. Pischel, Die Heimat des Puppenspiels, 1900, S. 6). Dieser Widerstreit der Meinungen ist für die Unsicherheit der ganzen Frage bezeichnend.

unter dem Einfluß neuer Kulturströmungen entwickelte, ist eine Neubildung, die, wie alle geistigen Schöpfungen, ihre Wurzeln in den vorangegangenen Entwicklungen hat, aber auf keine einzelne unter ihnen und nicht einmal auf sie alle zusammengenommen ohne Rest zurückgeführt werden kann. Darum muß nun überhaupt die Aufsuchung der Quellen, aus denen eine Bildung entsprungen ist, stets durch die Untersuchung der psychologischen Eigenschaften ergänzt werden, die ihr selbst zukommen; und man wird guttun, Kunstformen, die in allen wesentlichen Eigenschaften verschieden sind, nicht auf Grund einzelner genetischer Beziehungen unter den gleichen Begriff zu bringen. Insbesondere können daher auch die Motive, die die Alten veranlaßten, den Mimus dem Drama gegenüberzustellen, für uns nicht mehr maßgebend sein. Wenn z. B. für sie die Maske des Schauspielers und die Darstellung der Frauenrollen durch Männer wesentliche Merkmale waren, durch die sich das Drama von dem Mimus schied, so sind das keine, die für den Inhalt der Stücke eine bleibende Bedeutung besitzen. Wir können also nicht deshalb das gesamte moderne Drama in die Gefolgschaft des antiken Mimus stellen, weil unsere Schauspieler keine Masken mehr tragen und die Frauenrollen nicht mehr durch Männer gespielt werden, so wahrscheinlich es sein mag, daß der Mimus zu dieser Reform die erste Anregung gegeben hat. Sieht man von solchen immerhin äußerlichen Unterschieden ab, und berücksichtigt man allein den Inhalt der mimisch-dramatischen Dichtungen, so lassen sich aber zwischen Mimus und Drama, sobald man sie bloß im historischen Sinne nimmt, absolut keine sicheren Grenzen ziehen, weder wenn man auf die bei dem Mimus freilich nur ethnologisch, nicht historisch aufzufindenden Anfänge zurückgeht, noch wenn man die spätere Entwicklung ins Auge faßt. Da ist es nicht der burleske Charakter, der dem Mimus spezifisch eigen wäre. Abgesehen davon, daß er der Komödie, namentlich der älteren, keineswegs fehlt, ist er für den Mimus selbst schwerlich ein ursprünglicher Zustand, wenn er, wie das mannigfache Übergänge mit Sicherheit annehmen lassen, aus dem mimischen Tanz entstanden ist. Denn dann ist auch er mythologischen Ursprungs, und er scheidet sich darin wiederum nicht von der Tragödie und Komödie, — nur daß er einer tieferen Stufe des

Mythus, nämlich jenem Dämonen- und Zauberglauben angehört, der wohl auch noch in den Kunststücken anklingen mochte, mit denen die alten Mimen ihre Schaustellungen begleiteten. Wie mit der Entstehung, so verhält es sich aber bis zu einem gewissen Grade auch mit den weiteren Schicksalen des Mimus. Hier war schon das Mimodrama der alexandrinischen Zeit der späteren Komödie nahe verwandt, und ob auf das moderne Drama die griechisch-römische Tragödie und Komödie oder die in der Wanderkomödie des Mittelalters und der Neuzeit nie ganz abbrechenden Traditionen des alten Mimus mehr eingewirkt haben, wird sich um so weniger feststellen lassen, als diese Einflüsse zu verschiedenen Zeiten gewechselt und sich mit denen vermischt haben, die von den aus der christlichen Liturgie entsprungenen kirchlichen Schaustellungen ausgingen.

So kommen wir ins Gedränge, wo immer wir nach rein historischen Gesichtspunkten die Grenzen zwischen Mimus und Drama zu ziehen versuchen. Dennoch gibt es einen Punkt, der mit dem Unterschied des Mimischen und Dramatischen, auf den die Alten zunächst durch die äußeren Bedingungen der szenischen Darstellung geführt wurden, offenbar nahe zusammenhängt, und der in etwas verändertem Sinne auch für die psychologische Entwicklungsgeschichte der mimisch-dramatischen Dichtung seinen Wert hat. Gehen wir nämlich auf jene Anfänge zurück, wo die Darstellung von Begebenheiten in Begleitung von gesprochenen oder gesungenen Worten aus der ältesten Form des mimischen Tanzes, dem mythologischen Zaubertanz, hervorgeht, so bildet den Ausgangspunkt dieser Entwicklung wohl überall das Streben nach unmittelbarer Nachahmung des Tuns und Treibens von Dämonen oder Göttern. Hier haben wir die echte und allem Anscheine nach primäre Form eines mythologischen Mimus vor uns: mythologisch, weil er eine Verwirklichung mythologischer Vorstellungen ist, Mimus weil bei ihm wirklich nur die mimische Seite der mimisch-dramatischen Kunst in Frage kommt. Er ist reine Nachahmung der vorgestellten mythologischen Begebenheiten, ohne daß die individuelle dichterische Phantasie etwas hinzutut, was dieser Nachahmung das Gepräge einer selbständigen poetischen Schöpfung gibt. Aus diesem mythologischen entwickelt sich dann in aufsteigender

Richtung der religiöse Mimus, der durch die erhabenere Natur der in ihn eingehenden religiösen Vorstellungen inhaltlich höher steht, als Kunstform aber die Stufe der Nachahmung ebenfalls noch nicht überschreitet. Aus beiden geht außerdem sehr frühe schon teils in einzelnen Episoden, die in die im übrigen ihren ernsten Charakter bewahrende Darstellung eingeflochten werden, teils auch durch einen diese in ihrem ganzen Umfang ergreifenden Motivwandel der burleske Mimus hervor. Zunächst sind es meist noch die Gestalten des mythologischen oder religiösen Mimus, die in karikierter Form und unter Beimischung von Zügen, die den Begebenheiten des täglichen Lebens entlehnt sind, in der Burleske wiederkehren. Dann wird das Mythologische allmählich ganz durch diese dankbareren Stoffe abgelöst. Auch dies kann zunächst noch durchaus in der Form einer einfachen karikierenden Nachahmung der Wirklichkeit geschehen. Da die einzelne groteske Situation bereits ihrer erheiternden Wirkung bei einem dazu gestimmten Publikum sicher ist, so hat sich diese Form, bei der höchstens durch die übertreibende Steigerung der Wirklichkeit die Grenze der reinen Nachahmung überschritten wird, unter allen Formen des Mimus allein gelegentlich noch auf höhere Stufen der Kultur gerettet. Anderseits aber führt gerade auch der burleske Mimus, sobald er nur erst über das bloß Episodische hinausgeschritten ist, Motive mit sich, die ihn wohl zum erstenmal über die bloß nachahmende Kunst erheben. Das wirkliche Leben, das der Mimus übertreibend schildert, bietet ja nicht bloß zerstreute einzelne Bilder, sondern diese ordnen sich nach inneren Zusammenhängen. Daß der Schlaue den Dummkopf übervorteilt, daß der ertappte Dieb Prügel erntet, der betrogene Ehemann ausgelacht oder der Renommist als Feigling entlarvt wird, diese und andere Dinge reizen nicht bloß zu ausschmückenden Erfindungen, sondern sie drängen auch dazu, die Handlung durch einen Abschluß zu krönen, der den Zuschauer befriedigt entläßt. So entsteht die Form, die wir als Posse oder Schwank bezeichnen, und die wahrscheinlich unter den jetzt lebenden dramatischen Formen die älteste ist. Denn alle Spuren weisen darauf hin, daß der burleske Mimus schon in unvordenklicher Zeit in diese Form, die im eigentlichsten Sinne eine mimisch-dramatische genannt werden könnte, übergegangen ist.

Die Posse steht in der Tat genau in der Mitte zwischen Mimus und Drama, wenn wir von der durchaus willkürlichen Grenzbestimmung absehen, daß das letztere einen ernsten Inhalt haben müsse. In der Posse dominiert auf der einen Seite noch sehr das Mimische: je burlesker sie ist, um so mehr herrscht in ihr die komische Situation und die ergötzliche Nachahmung komischer Persönlichkeiten. Aber daneben ist auch sie bereits dramatisch, wenn wir mit Aristoteles in die Handlung oder, näher definiert, in den Zusammenhang und die Einheit der Handlung das Wesen des Dramatischen verlegen. So ist es wahrscheinlich die Posse oder der dramatisch gewordene Mimus, der den ersten Schritt vom reinen Mimus zum Drama zurückgelegt hat.

Doch auch in seinen ernsten mythologisch-religiösen Formen birgt der primitive Mimus die fruchtbaren Keime einer Weiterbildung zu dramatischer Gestaltung in sich. Insbesondere der religiöse Mimus bietet, wie sein stofflicher Inhalt einer höheren Stufe religiöser Entwicklung angehört, so auch als Kunstform Eigenschaften, die dem Drama naheliegen, ja die objektiv den Mimus selbst schon als Drama erscheinen lassen können. Sobald nämlich die mythologischen Vorgänge, die der ursprüngliche Mimus darstellt, einen größeren, einigermaßen in sich abgeschlossenen Zusammenhang bilden, so gewinnen sie in der unmittelbaren Nachahmung den Charakter des Dramas; und wenn nun gar der Mimus das Leben und Leiden, den Kampf und den Sieg eines Gottes darstellt, so kommt er, selbst wenn er dem Mythus noch nichts aus den eigenen Gedanken des Dichters beifügt, bereits der Tragödie nahe und birgt zugleich in hohem Grade die Anlage in sich, wirklich in eine solche überzugehen, indem der mythologische Inhalt dem einzelnen dichterischen Genius zu einem Problem wird, das er in seiner Weise zu lösen sucht. So sind auf der einen Seite die antike Tragödie, auf der andern Seite das kirchliche Schauspiel des Mittelalters in seinen vollkommeneren, über den religiösen Mimus hinausgehenden Schöpfungen Dramen, die aus dem Kultus und dem sie begleitenden religiösen Mimus entsprungen sind. Der höheren Form des Kultus geht aber zugleich eine reichere Entwicklung der sozialen Kultur parallel. So ist neben der ernsten Form des antiken Dramas, vielleicht nicht ohne den fortwirkenden Einfluß des

allverbreiteten burlesken Mimus, die alte Komödie entstanden. Auf diese Weise hat das griechische Altertum die beiden Grundformen der dramatischen Dichtung, die Tragödie und die Komödie, bereits in scharfer Sonderung einander gegenübergestellt. Indem nun aber beide Formen unter den wechselnden Einflüssen der Kultur sich veränderten und endlich vom Mittelalter an mit den aus dem christlichen Kultus hervorgegangenen neuen Anfängen eines religiösen Mimus und mit Volksüberlieferungen mannigfacher Art zusammentrafen, wird die weitere Entwicklung von einer Fülle historischer und psychologischer Faktoren bestimmt, aus denen schließlich die Formen des neueren Dramas hervorgegangen sind.

Hiernach scheiden wir in dem Folgenden zunächst Mimus und Drama: den Mimus als die ursprünglichere Form im Sinne einer ganz auf die Nachahmung einer wahrgenommenen oder einer in Mythus und Religion überlieferten Handlung beschränkten Darstellung; das Drama als die daraus entwickelte Form, in der sich Ideen dieses Stoffes bemächtigt haben, um aus ihm einheitliche Dichtungen zu gestalten. Der Mimus selbst, ursprünglich ganz mythologisch, bereitet in seinem Übergange zum religiösen Mimus bereits die höhere Stufe des Dramas vor, indem die religiöse Handlung einen weiteren Zusammenhang gewinnt und bestimmte Ideen zum Ausdruck bringt. Er tut dies außerdem noch auf einem zweiten Wege: dadurch, daß sich frühe schon aus dem mythologischen der burleske Mimus und aus diesem die Posse, die Vorstufe der Komödie, entwickelt. Tragödie und Komödie, die beiden Grundformen des Dramas, wurzeln aber ursprünglich im religiösen Mimus und verraten in ihren antiken Formen noch deutlich diesen Zusammenhang. Schon im Altertum ist jedoch diese Bedeutung des Dramas als einer religiösen Festfeier bald in den Hintergrund getreten, und ebenso ist sie dem modernen Drama gänzlich abhanden gekommen.

b. Mythologischer und religiöser Mimus.

Der mythologische Mimus führt überall, wo uns sein Ursprung einigermaßen zugänglich ist, auf den Kulttanz, also auf jene älteste Form des mimischen Tanzes zurück, die in Bewegungen und Gebärden von rhythmisch geordneter Form die Handlungen von Dä-

monen oder Göttern nachahmt, um dadurch einen Zauber auf sie auszuüben oder sie durch solche Leistungen günstig für bevorstehende Unternehmungen zu stimmen. Dabei ist der primäre unter diesen beiden Zwecken, die Zauberwirkung des Tanzes, ursprünglich immer von der Vorstellung getragen, daß der Tanzende selbst dem dämonischen Wesen, auf das er einen Zwang ausüben will, gleich sei. Die Phallophorenprozession, die sich im Tanzschritt über die Felder bewegt, um das Wachstum der Aussaat zu fördern, die Priester- und Kultgenossenschaften, die in Tier- und Wolkenmasken tanzend und singend den Regen herbeiführen wollen, sie werden dadurch selbst den Vegetations- und Wetterdämonen gleich, die sie durch ihr Tun zum Handeln antreiben. So ist das erste und wesentlichste Merkmal des Mimus, daß er Nachahmung eines vorgestellten Erlebnisses ist, schon der ursprünglicheren Form, aus der er hervorgeht, dem mimischen Tanz eigen[1]). Nur eine Bedingung muß noch hinzukommen, um diesen unmittelbar in den eigentlichen Mimus überzuführen. Sie besteht in dem Zusammenwirken verschiedener handelnder Personen, wobei die Gesänge und Reden, von denen der Kulttanz begleitet wird, an diese nach den ihnen zugewiesenen Rollen verteilt werden. Anfänge dieser Entwicklung zum Mimus zeigt der Kulttanz vielfach bereits in primitiven Zuständen. Schon die häufig angewandten verschiedenen Tiermasken bringen eine solche dem mythologischen Charakter der Tiere entsprechende Rollenverteilung mit sich. Aber in manchen Fällen fehlen auch weitere Unterscheidungen nicht, die mit totemistischen Vorstellungen oder mit dem Kultus spezifischer Naturgötter zusammenhängen. Wo in solcher Weise zusammengesetzte Kultzeremonien sich ausbilden, da enthalten daher diese auch die Anlage zum mythologischen Mimus, der in dem Augenblick aus ihnen hervorgeht, wo die mythologischen Wesen nicht bloß durch einzelne äußere Attribute oder Masken angedeutet werden, sondern wo die Personen, die sie darstellen, nun auch dieser ihrer Rolle entsprechend handeln und reden. Darum sind die großen religiösen Feste, bei denen die gehobene festliche Stimmung diesen Übergang begünstigt, die eigentlichen Geburtsstätten des religiösen Mimus. So entwickelten sich im alten

[1]) Siehe oben S. 409 ff.

Mexiko solche mimisch-mythologische Darstellungen vornehmlich im Anschluß an die jährlichen Blüte- und Erntefeste [1]). Nicht minder waren es bei den Indern die drei Jahreszeitenopfer beim Eintritt in die heiße, die nasse und die kühle Zeit sowie das Somaopfer, an die sich von mimischen Darstellungen begleitete volkstümliche Feste anschlossen, und in denen nach der Überlieferung der älteren indischen Gelehrten Szenen aus dem Leben der Götter vorgeführt wurden [2]). Bei den Griechen waren es die Mysterienkulte, mit deren Festfeiern sich seit früher Zeit ähnliche mimische Aufführungen verbanden. So wurde bei den Eleusinien die Entführung der Persephone in die Unterwelt, die Klage der sie suchenden Demeter und endlich ihre Rückkehr zur Oberwelt dargestellt. Der Dionysische Festzug mit seinen Silenen, Satyrn und Bacchantinnen bot ein mimisches Bild des Gottes mit seinem Gefolge. Wo der mythologische Mimus selbst lange schon untergegangen ist, da haben sich vornehmlich in den die Aussaat und Ernte und den Wechsel der Jahreszeiten begleitenden Bräuchen noch seine Spuren in mimischen Spielen erhalten, in denen nun die einstigen Naturdämonen zu symbolischen Personifikationen geworden sind. Ein sprechendes Beispiel dieser Art ist der Streit zwischen Sommer und Winter, wie er heute noch in manchen Teilen von Deutschland als mimisches Kinderspiel zu Frühlingsanfang aufgeführt wird. In alter Zeit, als das Frühlingsfest in treuer Bewahrung altheidnischer Erinnerungen von jung und alt gefeiert wurde, traten Winter und Sommer mit großem Gefolge auf, der Winter begleitet von Reif und Schnee als seinen Genossen, um dann nach einem regelrecht geführten Kampfe vom Sommer überwunden zu werden [3]). Das sind unverkennbar

[1]) Preuß, Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas, Archiv für Anthropologie, N. F. Bd. 1, 1903, S. 129 ff. Kultzeremonien mit Anfängen mimisch-mythologischer Darstellung finden sich noch mannigfach, besonders bei den geheimen Kultgesellschaften der Indianer, die auch hierin einigermaßen an die griechischen Mysterienkulte erinnern. Dahin gehören z. B. die Zeremonien der Flötengesellschaften bei den Puebloindianern (Fewkes, Ethnol. Report, Washington, XIX, 1900, p. 99 ff.), sowie die sogenannten Hakozeremonien der Omaha, Dakota und anderer Indianer (A. O. Fletcher, ebenda XXII, 1904, p. 17 ff.).

[2]) A. Hillebrandt, Die Sonnenwendfeste in Altindien, 1889, S. 42 ff. Vedische Mythologie, Bd. 1, S. 75 ff.

[3]) Vgl. die Zeugnisse bei Grimm, Deutsche Mythologie [4], II, S. 634.

die Spuren eines alten Kampfes der Dämonen der Jahreszeiten, also eines echten mythologischen Mimus, der auch darin einem solchen entspricht, daß er ganz auf der Stufe der Nachahmung stehen geblieben ist und sich auf die Wiedergabe einer einzigen Handlung beschränkt.

Nun gibt es naturgemäß keine scharfe Grenzlinie, die in der Wirklichkeit diese Stufe des rein mythologischen Mimus von dem religiösen Mimus in dem oben definierten Sinne trennt. Um so mehr ist es erforderlich, hier aus dem Fluß der Erscheinungen die Merkmale auszusondern, in denen sich der allmähliche Wandel der Anschauungen kundgibt. Solcher Merkmale, die noch innerhalb der Sphäre rein nachahmender Darstellung einen wichtigen Fortschritt in der Auffassung des Handelns dämonischer oder göttlicher Wesen bekunden, gibt es vornehmlich zwei, ein äußeres und ein inneres. Jenes besteht darin, daß die phantastischen Wesen, deren Taten und Erlebnisse der Mimus schildert, einen persönlichen Charakter gewinnen, und daß die Handlung selbst zu einer geschlosseneren wird, während sie zugleich über einen größeren Zusammenhang sich ausdehnt. Mehr und mehr wird so der Mimus zu der in einer Reihe bewegter Bilder dargestellten Lebensgeschichte eines Gottes. Das zweite, innere Merkmal ist mit diesem persönlichen Wesen der Handelnden eng verbunden. In dem Maße nämlich, als der Mythus bestimmte Charaktereigenschaften der mimischen Personen hervortreten läßt, wird deren Tun und Leiden zugleich von starken Gefühlen getragen, die das lebhafte Mitgefühl des Zuschauers erwecken. So wird der Mimus selbst zu einer Darstellung des Lebens und Leidens menschenähnlicher göttlicher Wesen. Indem sich in dieser Steigerung und Verfeinerung der dem mythologischen Stoff immanenten religiösen Motive die Fortbildung des mythologischen zum religiösen Mimus vollzieht, beginnt sich aber dieser von selbst der geschlossenen und einheitlichen Form des Dramas zu nähern. Was ihn von dem letzteren noch scheidet, das ist in der Tat in manchen Fällen nicht sowohl der objektive Inhalt der Dichtung, als die Kraft neuer, den überlieferten Stoff umgestaltender und weiterführender Ideen. Bei dem religiösen Mimus ist es nur der überlieferte Stoff, der dem Inhalt der Handlung die dramatische Einheit mitteilt. Nicht ein einzelner,

sondern die religiöse Gemeinschaft selbst, die diesen Stoff bewahrt und im Laufe der Zeit nach ihren religiösen Bedürfnissen umgestaltet, ist es daher, die im eigentlichen Sinne eine solche mimisch-religiöse Dichtung geschaffen hat. Derjenige, der in einem einzelnen Falle diesem Stoffe seine besondere Form gibt, steht dem Inhalt im wesentlichen nur als ein Reproduzierender, nicht als selbständig Schaffender gegenüber. In dem Augenblick, wo er zu selbständiger Erfindung übergeht, bemächtigt er sich aber zugleich der profaneren Bestandteile der Legende, sowie der in Sage, Märchen und vorangegangener epischer Dichtung überlieferten Stoffe, die durch keinerlei kanonische Geltung festgelegt sind und daher der dichterischen Phantasie einen freieren Spielraum gewähren. So bezeichnet der endliche Übergang zum eigentlichen Drama gleichzeitig die beginnende Verweltlichung der Dichtung und den Schritt von der Gemeinschafts- zur Einzeldichtung. Beide Eigenschaften sind eng aneinander gebunden. Denn einerseits findet hier der Mimus in dem überlieferten religiösen Stoff eine bereits der dramatischen Einheit sich nähernde geschlossene Handlung vor, anderseits aber wird er zugleich durch die Heiligkeit der religiösen Überlieferung auf der Stufe der Nachahmung festgehalten.

Die Umstände, die so die Entstehung und die weitere Pflege des religiösen Mimus umgeben, bringen es nun aber zugleich mit sich, daß wir über diese für die Entwicklung der dramatischen Kunst wie für die des religiösen Denkens und Fühlens überaus wichtige Form gerade da, wo sie zum erstenmal eine für die spätere abendländische Kultur kunst- wie religionsgeschichtlich entscheidende Bedeutung gewonnen hat, bei den Griechen, nur unvollkommen unterrichtet sind. Sowenig auch der allgemeine Inhalt der Mysterienkulte, an den die Entwicklung dieser Form und der endliche Ursprung des Dramas gebunden war, ein Geheimnis geblieben ist, so bringt es doch der Zusammenhang dieser mimischen Darstellungen mit den Geheimkulten mit sich, daß man hier eigentlich nur aus dem mythologischen und religiösen Stoff der Mysterien auf den geistigen Gehalt der mit ihnen verbundenen Schaustellungen zurückschließen kann. Daß hier ein allmählicher Übergang des mythologischen zum religiösen Mimus in dem oben bezeichneten Sinne eingetreten ist, scheint aber gerade im Hinblick auf die religiöse Vertiefung,

die die Kulte selbst erfuhren, unzweifelhaft. Vor allem die Eleusinischen Feste boten hier durch den Gegenstand der Darstellung, die Klage der Demeter um die geraubte Tochter und die endliche Wiedervereinigung der beiden Göttinnen, ein in sich geschlossenes Ganzes, das in Verbindung mit den Hymnen zum Preise der Göttinnen und mit Gebeten um Glück in diesem und um ein seliges Dasein in einem jenseitigen Leben die religiösen Gefühle lebhaft erregte. Einen verwandten, dramatisch noch belebteren Inhalt boten die Winterfeste des Dionysos, in denen die Leiden des Gottes, seine Verfolgung, sein Tod durch die Titanen, endlich seine Wiedergeburt den Stoff zu einer Darstellung boten, die als ein Bild des Wandels der Natur und zugleich des menschlichen Lebens erschien, und in der die Wiedergeburt des Gottes die Hoffnung auf eine Wiedergeburt der Seele nach dem Tode erweckte[1]). Was vor andern Kulten und Festen allen diesen aus ehemaligen Vegetationsdämonen zu Unterweltsgöttern erhobenen Gestalten einen besonderen Reiz zu mimischer Nachbildung mitgab, das war das Bild des leidenden Gottes und seiner Erlösung, das eine in sich geschlossene Reihe von Handlungen darbot und das die Seele des Zuschauers wie des Mitspielenden ergriff, weil er in ihnen ein Bild seines eigenen Lebens und Leidens und seiner endlichen Erlösung von allem Leid sah.

Diesen Übergang des mythologischen, nur einzelne Handlungen nachahmenden in den religiösen, einen zusammengesetzten Lebensinhalt schildernden Mimus, den uns die antiken Mysterien nur in spärlichen Andeutungen bieten, zeigt nun das geistliche Schauspiel des christlichen Mittelalters in einer beinahe lückenlosen Aufeinanderfolge der einzelnen Stadien[2]). Zugleich kann aber diese Entwicklung so gut wie ganz als eine spontane betrachtet werden, die selbständig aus dem inneren Antrieb der religiösen Motive erfolgt ist, da zwar spärliche Reste von dem weltlichen Schauspiel der Alten, namentlich des Terenz, dann auch des Seneca, überliefert, die Verhältnisse der szenischen Aufführung aber in ihrem Unterschied von dem epischen Vortrag gänzlich vergessen worden waren,

[1]) Vgl. hierzu Erwin Rohde, Psyche[3] I, S. 288 ff., und II, S. 117 ff.

[2]) Man vergleiche die Sammlung von R. Froning, Das Drama des Mittelalters, 3 Bde., in Kürschners Bibliothek der Deutschen Nationalliteratur. Dazu W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Bd. 1, 1893, 1—4. Buch.

so daß noch Dante seine große Dichtung als eine »Komödie« bezeichnen konnte, nach dem mittelalterlichen Schema, nach dem jedes Gedicht, das fröhlich beginne und traurig ende, eine Tragödie, jedes dagegen, bei dem der Verlauf der umgekehrte, eine Komödie genannt wurde. Wie der alte griechische Mimus aus den Festen der Mysterien, so entwickelte sich daher allmählich der mittelalterliche Mimus aus der Liturgie der kirchlichen Feste. Zunächst waren es nur einzelne Teile der Handlung, die bei dem Oster- und dem Weihnachtsfest durch pantomimische Begleitung der Erzählung des Evangeliums und durch die Einführung einzelner Wechselreden der versammelten Gemeinde lebendiger vor die Seele geführt wurden. Solche Bruchstücke traten dann allmählich zu einem größeren Ganzen zusammen, und an die Hauptepisoden des Lebens Jesu schlossen sich andere, durch die Beziehung zu ihnen leicht sich darbietende Stoffe, wie die Taufe Jesu, seine Heilung des Blinden, die Frauen am Grabe, Szenen zwischen den Grabeswächtern, endlich mit besonderer Vorliebe eingeschaltete Teufelsszenen. Damit war dann die Heranziehung sonstiger Stoffe aus dem ganzen Umfang der biblischen Geschichte nahegelegt. Die Patriarchen, die Propheten, Adam und Eva traten auf. Die Höllenfahrt Christi und das jüngste Gericht wurden in Szene gesetzt. Endlich boten die Parabeln Jesu, wie in dem berühmten Spiel von den klugen und törichten Jungfrauen, dankbare Stoffe. Als weitere Symptome der fortschreitenden Verselbständigung der Dichtung kommen dann allegorische Figuren hinzu, wie die Kirche und Synagoge oder die Tugenden und die Laster. Endlich werden weltliche Ereignisse und Personen, die die Gemüter bewegen, auf die Bühne gebracht: so in dem stark von den politischen Interessen der Zeit berührten Drama vom Antichrist aus dem 12. Jahrhundert[1]).

Auf diese Weise wuchs der dramatische Stoff dieser kirchlichen Spiele mehr und mehr über den Rahmen jener mimischen Veranschaulichung der heiligen Handlung, die er ursprünglich gewesen, hinaus. Er spielte sich nun nicht mehr bloß in der Kirche ab,

[1]) Das Spiel von den zehn Jungfrauen (1322), herausgegeben von A. Freybe, 1870. Das mittelalterliche Drama vom Ende des römischen Kaisertums deutscher Nation und von der Erscheinung des Antichrists. Einleitung, lat. Text und Übersetzung, herausgegeben von G. v. Zeschwitz, 1877.

sondern vor ihr, auf dem Markt, als ein halb religiöser, halb weltlicher Teil der allgemeinen Festfreude, indes, diesem Wandel folgend, die Rollen der Darstellenden von den Klerikern teilweise auf andere aus dem Volke übergingen. Wo man eingeübte Spieler wünschte, da traten nun wohl auch jene Joculatores des Mittelalters, die mit ihren mimischen Gaukelkünsten von Ort zu Ort zogen, ergänzend ein. Damit hatte sich zugleich ein weiterer wichtiger Übergang vollzogen: der von der Kirchensprache zur Volkssprache. Zuerst nur als erläuternde Rezitation in Versen den lateinischen Gesängen der Liturgie beigefügt, eroberten sich diese ergänzenden Stücke in dem allen verständlichen Idiom in dem Maße, als sich die Stoffe über die ursprünglichen Evangelientexte ausdehnten, einen immer größeren Raum. So blieb zwar zunächst der Stoff der Darstellungen immer noch ein überlieferter, der als solcher der selbständigen Erfindung wenig Raum ließ. Immerhin gab die Volkssprache diesem Inhalt eine freiere Form, und in den anfänglich zur Verdeutlichung, später mehr und mehr zur Erheiterung der Zuschauer eingeschalteten Episoden konnte die Erfindungskraft freier schalten. Dem so vorbereiteten Übergang in die selbständigere dramatische Form kamen aber zwei wichtige Erweiterungen zu Hilfe, von denen die eine, das komische Intermezzo, diesen geistlichen Mimus von frühe an begleitete, während die zweite, der Übergang auf einen profanen Inhalt, unmittelbar an die Hinzunahme weiterer biblischer Stoffe zum Inhalt der Evangelienerzählung sich anschließt. Beide Erweiterungen gehen einander parallel. Der Zug zum Komischen betätigt sich in der Zeit des Übergangs zum Drama immer reicher in der freien Hinzudichtung burlesker Szenen und Episoden und in der Umwandlung einzelner Personen des Spiels in komische, possenhafte Figuren. Schon die Breite der Darstellung, die im Passionsspiel oft über mehrere Tage sich ausdehnte, forderte eine solche Unterbrechung der tragischen Handlung durch erheiternde Zwischenszenen, und die zunehmende Beteiligung der Wanderkomödianten wird schon dafür gesorgt haben, daß diese Episoden nicht zu kurz kamen[1]). Dazu kommt dann, in der Bearbeitung alttestamentlicher Stoffe

[1]) Das berühmteste Passionsspiel, das Frankfurter von 1493, umfaßt zwei Tagewerke mit 4408 Versen, das Alsfelder aus dem Anfang des 16. Jahrh. sogar drei Tagewerke mit 8095 Versen. (Froning a. a. O., Bd. 2 u. 3.)

vorbereitet, die mimisch-dramatische Gestaltung der Heiligenlegenden, die, wie die Heiligen selbst, eine Art Mittelreich zwischen der in den Evangelien überlieferten göttlichen und der durch die Tradition der Kirche geheiligten weltlichen Geschichte bilden, und die nun weiterhin zu Exemplifikationen ähnlicher Tugenden an menschlichen Gestalten der Sage und Dichtung auffordern, bis endlich auch diese Schranken fallen, und weltliche Stoffe aus Geschichte, Sage und Märchen den Zugang gewinnen, indes zugleich von der Zeit der Frührenaissance an das römische Drama auf den neu sich bildenden dramatischen Stil einzuwirken beginnt[1]).

Auf diese Weise repräsentiert das geistliche Schauspiel des Mittelalters, wenn wir in dem oben ausgeführten Sinne die Begriffe Mimus und Drama auseinanderhalten, alle Übergangsstufen von einem durch die Beschränkung auf einzelne eindrucksvolle Momente des Evangeliums prinzipiell noch in das Gebiet des mythologischen Mimus fallenden Stadium zur ausgebildeten Form des religiösen Mimus, der dem Drama schon näher verwandt ist, aber durch den Mangel poetischer Eigenerfindung noch ganz in das Gebiet der nachahmenden Kunst gehört, und endlich, vermittelt durch einzelne frei erfundene Episoden, in das eigentliche Drama. Unter den Motiven, die diesen letzten Übergang bewirkt haben, ist die Ersetzung der lateinischen Kirchensprache durch die Volkssprache indirekt das wichtigste, weil in ihrem Gefolge erst jene Zunahme der komisch-burlesken Bestandteile, die zuerst die eigene Erfindungskraft anregten, und die schließliche Verweltlichung des Inhalts eintreten konnte, an der die in der Volkssprache lebenden Märchen- und Sagenstoffe einen wichtigen Anteil hatten. Direkt dagegen hat die Volkssprache nur wenig den Übergang zum Drama beeinflußt. Das zeigt die dauerndste Form der religiösen Schauspiele, das Passionsspiel. So mannigfaltig diese Spiele in den einzelnen Ländern und Zeiten in ihrer sprachlichen Form und in einzelnen dichterischen Zugaben voneinander abweichen, die Passionshandlung selbst bleibt überall dieselbe, obgleich die an verschiedenen Orten aufgeführten Spiele merkliche Einflüsse aufeinander kaum ausgeübt haben[2]). Die Übereinstimmung war eben hier in der gemeinsamen

[1]) W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Bd. 1, 1893, S. 458 ff.
[2]) Creizenach a. a. O., S. 356.

evangelischen Überlieferung selbst begründet, die eine Abweichung höchstens in Einzelheiten der szenischen Ausführung oder in den burlesken Intermezzos gestattete. Darin liegt auch schon ausgesprochen, daß das Passionsspiel selbst den Charakter eines Mimus bis zuletzt bewahrt hat und bewahren mußte, weil hier die Heiligkeit des Stoffs jede eingreifende Änderung ausschloß. Zugleich zeigt jedoch dieses Beispiel, wie der Stoff des religösen Mimus an sich schon Wirkungen des Dramas erreichen und dadurch für das Drama selbst vorbildlich werden kann.

c. Burlesker Mimus und Posse.

Wie der mythologische und religiöse Mimus aus dem Kulttanz und den zu ihm gehörigen magischen und mystischen Zeremonien seinen Ursprung genommen hat, so ist der burleske Mimus ein unverkennbarer Abkömmling der heiteren Tanzpantomimen, die schon auf den frühesten für uns erreichbaren Kulturstufen neben jenen ernsten Formen anzutreffen sind. Besonders die Tierpantomime bildet hier eine Urform burlesker Nachahmung, die die Spuren ihres einstigen Zusammenhangs mit dem mythologischen Mimus deutlich an sich trägt. Ist sie doch offenbar jenen Tiertänzen, die als Teile religiöser Zeremonien vorkommen, nahe verwandt. Dazu kommt, daß es vornehmlich heilige oder dereinst für heilig gehaltene Tiere sind, die ebenso in der burlesken Tierpantomime wie in dem in der Tiermaske aufgeführten Zaubertanz die Hauptrolle spielen[1]. Nach allen diesen Merkmalen, ebenso wie nach ihrer Verbreitung bei den Naturvölkern, ist die Tierpantomime mutmaßlich die älteste Form der Burleske. Infolgedessen zeigt sie in der einfachen Ursprünglichkeit ihres Wesens die charakteristischen Züge niedriger Komik besonders deutlich. Insofern aber die höheren Formen des Komischen schließlich nur in einer zunehmenden Vergeistigung der primitiven Formen bestehen, so fällt von diesem Ursprungspunkte aus auf die psychologischen Wurzeln des Komischen überhaupt ein bezeichnendes Licht. Wenn der Naturmensch sich selbst und seine Genossen dadurch auf das höchste belustigt, daß er Tiere seiner Umgebung in der Eigenart ihrer Körperbewegungen nachahmt, so

[1]) Vgl. oben S. 417 ff.

widerlegt dieser einfachste Fall burlesker Komik zunächst auf das allerbündigste die alte, aber in verschiedenen Gestalten gelegentlich immer wieder auftauchende Theorie, nach der die komische Wirkung in dem erhebenden Gefühl der eigenen Überlegenheit dessen bestehen soll, der diese Wirkung empfindet und — was für das Burleske fast ausnahmslos zutrifft — durch sie zum Lachen erregt wird. Über was oder über wen sollte auch der Zuschauer einer burlesken Tierpantomime seine Superiorität empfinden? Gewiß nicht über das Tier, das ihm, wenn er es allein sieht, durchaus nicht lächerlich vorkommt. Ebensowenig über den Genossen, an dessen Sprüngen er sich belustigt, und den er ob seiner Kunstfertigkeit bewundern und manchmal vielleicht beneiden mag, ohne daß übrigens diese Affekte irgend etwas mit der komischen Wirkung selbst zu tun haben, die sie höchstens stören können, wenn sie zu stark werden. Vielmehr ist es klar: der komische Eindruck haftet hier ganz an der Verbindung von zwei Vorstellungen, deren jede an sich ohne komische Wirkung ist, einer Verbindung, die eben dadurch, daß sie der tatsächlichen Verschiedenheit der Dinge widerspricht, den komischen Effekt erzeugt. In der Tat wirkt die Nachahmung um so drastischer, je besser sie gelingt, während dabei doch die menschlichen Eigenschaften des Nachahmenden deutlich erkennbar bleiben. Darum gibt es bei der burlesken Mimik der Naturvölker im allgemeinen keine Masken; und umgekehrt wird bei den durchaus ernsten Zaubertänzen die Maske getragen. Durch diese wird eben der Mensch für die naive Anschauung dem Tiere selbst gleich, das sie darstellt. Die Maske kann seine Furcht erregen, aber sie schließt die komische Wirkung aus, ähnlich wie sie es bei unseren Kindern heute noch tut. Erst auf einer späteren Stufe, die es gelernt hat, zu der Maske immer den Menschen, der hinter ihr verborgen ist, hinzuzudenken, kann die Maske selbst zu einem Hilfsmittel burlesker Nachahmung werden. Eine Nachwirkung jener naiveren Anschauung werden wir aber vielleicht noch darin erkennen dürfen, daß auch in Griechenland die wandernden Mimen, die wahrscheinlich lange, bevor das kunstmäßige Drama sich ausgebildet hatte, eine schaulustige Menge ergötzten, ohne Masken auftraten, wogegen in der direkt aus dem Kultus hervorgegangenen Tragödie und Komödie der Schauspieler die Maske trug. Nicht in

der Absicht, durch treuere Nachahmung also im Interesse einer realistischeren Kunstleistung entstand daher, wie wir vermuten dürfen, ursprünglich das Spiel ohne Maske, sondern im Gegenteil: weil die Nachahmung der Wirklichkeit und der gleichzeitige Widerstreit mit ihr bei unverhülltem Gesicht stärker und ungetrübt durch fremdartige Affekte wirken konnten, bildete sich der burleske Mimus in dieser maskenfreien Form aus, nicht bloß bei den alten Griechen und Orientalen, sondern noch bei den heutigen Australiern und Eskimos, obgleich namentlich die letzteren über ein reiches Inventar von Masken für ihre Zauberzeremonien verfügen.

Von der Tierpantomime führt nun ein kurzer Schritt zunächst zur mimischen Darstellung menschlicher Eigenschaften und Handlungen, und von dieser endlich ein etwas größerer zum eigentlichen, die Handlungen mit Worten begleitenden Mimus. So verbreitet aber auch die pantomimischen Begleiterscheinungen der Saat- und Erntefeste, der Kriegs- und Jagdtänze sind, so ist doch schon der Übergang der Tierpantomime in die burleske menschliche Pantomime eine bei primitiven Völkern seltenere Erscheinung. Auch sind es nicht die regelmäßigen Formen menschlicher Tätigkeit, sondern abnorme Körperbildung und geistige Defekte, die der Belustigung und Verspottung anheimfallen. Hier könnte man darum eher an jenes Gefühl der Überlegenheit denken, in das die vulgäre Reflexionspsychologie den Grund der Komik zu verlegen pflegt. Dennoch erweist sich auch in diesem Fall eine solche Auffassung angesichts der näheren Bedingungen der Erscheinungen unhaltbar. Der Naturmensch ist im allgemeinen weit davon entfernt, den Krüppel, den Blinden und den Idioten wegen ihrer körperlichen und geistigen Mängel zu verachten, sondern er ist nicht selten geneigt, ihnen eben wegen ihrer abweichenden Eigenschaften, ähnlich wie dem Tiere, höhere, denen des gewöhnlichen Menschen überlegene Kräfte zuzuschreiben. Auch hier erscheinen daher solche Abweichungen nicht um ihrer selbst willen komisch, sondern sie werden es erst durch den Kontrast, in den sie mit den normalen Eigenschaften des Menschen treten, und dies geschieht in erster Linie da, wo ein Mensch, der von jenen Mängeln frei ist, sie nachahmt. Der naive Mensch belustigt sich daher vor allem an dem normal Gebauten, der den Krüppel, an dem Klugen, der den Idioten, oder an dem Sehenden,

der das Herumtappen des Blinden imitiert. Da in diesem Falle der Nachahmende und sein Gegenstand einander sehr viel näher stehen als bei der Tierpantomimik, so assoziieren sich aber unvermeidlich auch mit jenen körperlichen und geistigen Gebrechen direkt die gewohnten Eigenschaften des Menschen, und die Kontrastwirkung kann auf diese Weise, auch ohne die mimische Nachahmung, durch deren Gegenstand selbst schon erweckt werden. Das kann hier in der Tat zu einer Verspottung führen, die aus Schadenfreude und Selbstzufriedenheit gemischt ist. Aber offenbar ist das eine sekundäre Wirkung, und nicht der komische Effekt selbst, der durch solche Nebeneffekte höchstens beeinträchtigt werden kann. Bilden darum auch derartige Nachahmungen neben der Tierpantomime die häufigste Form primitiver burlesker Mimik, so ist es doch wiederum nicht das Gebrechen als solches, sondern der starke Gegensatz, in dem es mit der wirklichen Persönlichkeit des Mimen steht, auf dem die komische Wirkung beruht. Darum erzielt nicht der Narr, der selbst dumm ist, die größten Lacherfolge, sondern der Schlaue, der sich dumm stellt; und der Mime, der die ungeschickten Bewegungen des Blinden oder das Hinken des Krüppels nachahmt, wirkt am erheiterndsten dann, wenn er gelegentlich absichtlich aus der Rolle fällt.

Als drittes Stadium, mit dem die Burleske erst zum eigentlichen Mimus wird, schließt sich daran endlich die Darstellung von Szenen aus dem Leben, die teils durch die handelnden Persönlichkeiten, teils durch den Inhalt der Handlung erheiternd wirken. Beide Momente sind unerläßliche Attribute des komischen Mimus. Dieser übernimmt die komische Person im wesentlichen aus der vorangegangenen Stufe der einzelnen burlesken Pantomime; den Zusammenhang der komischen Handlung bringt er aber neu hinzu, und, indem er dadurch der komischen Person Gelegenheit gibt, ihre lächerlichen Eigenschaften in vollem Lichte zu zeigen, steigert er überdies den komischen Kontrast durch den Gegensatz, in dem nun verschiedene Personen mit abweichenden Eigenschaften zueinander stehen können. Auch hier beruht daher der Effekt nicht auf der bloßen Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern auf der Vorführung von Gegensätzen, die freilich schon im wirklichen Leben nicht fehlen, die aber doch erst durch den doppelten Kontrast der übertreibenden

Darstellung der Eigenheiten und Schwächen der einzelnen karikierten Personen zueinander wirksam werden. So bilden sich unter dem Einfluß dieser Summation der Kontraste die komischen Typen, die zunächst noch ganz äußerer Natur sind, dann aber, je mehr die Handlung Stücke aus dem wirklichen Leben bringt, bei denen der Charakter der Handelnden eine Rolle spielt, allmählich sich verfeinern und auf die geistige Seite des Menschen übergreifen. So sind der Dicke und der Dünne, der Zwerg und der Riese, endlich der Schlaue und der Dumme Typen, die neben der Tierpantomime, der Nachahmung von Gebrechen und der karikierenden Übertreibung körperlicher Eigenschaften, wie der langen Nase, dem Eselsohr u. dgl., vermutlich am frühesten in dem burlesken Mimus eine Rolle spielen. Sie verbinden sich aber außerdem allmählich mit den aus der kontrastierenden Vorführung wirklicher Lebensverhältnisse entstehenden Typen des eifersüchtigen und dennoch betrogenen Ehemanns, des um sein Gut geprellten Geizhalzes, des auf der Tat ertappten Diebes, der seine Prügel empfängt, usw. So bilden die einzelnen Handlungen hier schon einen gewissen Zusammenhang, der dazu nötigt, die Personen der Handlung in Rede und Gegenrede zu charakterisieren. Besonders sind die Zank- und Prügelszenen ein beliebtes Mittel urwüchsiger Mimik, um diese Gegensätze der Charaktere und Situationen einem naiven Publikum eindringlich vorzuführen. Aber es liegt nun in solch zusammengesetzter Handlung auch die weitere Aufforderung, das Ganze nach freiem Belieben umzugestalten und Szenen, die anfänglich zusammenhangslos, jede nur um ihrer besonderen burlesken Wirkung willen, aneinandergereiht wurden, zu verbinden. Auf diese Weise trägt der burleske Mimus mehr als der ernste mythologische und religiöse von frühe an den Trieb zu dichterischer Umgestaltung und zur Einheit der in dem Spiel einander folgenden Handlungen in sich. Denn er ist nicht, wie jene, an einen fest überlieferten oder besonders geheiligten Stoff gebunden, sondern er kann frei mit seinen Stoffen schalten und Entlegenes verbinden. Freilich machen es aber zugleich die Bedingungen, unter denen sich in früher Zeit der burleske Mimus entwickelt hat, völlig unmöglich, diese Vorgänge der Umwandlung unmittelbar zu verfolgen. Denn mehr als irgendeine andere Kunst ist die mimische vergänglich. Ist

sie es heute noch in den Leistungen des Spielers, der ein Werk zur Anschauung bringt, so ist sie es ursprünglich in dem Werke selbst. Wohl sind auch beim Epos Dichter und Sänger ursprünglich dieselben Personen. Aber während die poetische Form des Epos von frühe an zu gedächtnismäßiger Fixierung treibt, die von einem Stand berufsmäßiger Aöden gepflegt wird, so entziehen sich der komische Mimus und die aus ihm hervorgehende Posse teils wegen der Alltäglichkeit ihres Inhalts, teils wegen der Kürze der Handlung, die sie umspannen, noch lange Zeit einer festen Fixierung. Sie gleichen darin der Märchenerzählung, mit der sie auch die prosaische Form ursprünglich gemein haben; doch sind sie noch veränderlicher als sie, weil der mimische Darsteller in höherem Grade als der Märchenerzähler kunstmäßig geübt ist, daher er zwar ein bestimmtes Thema mit der dazugehörigen Rollenverteilung festhält, aber die nähere Ausführung nach Form wie Inhalt dem Glück der Improvisation überläßt. Infolgedessen sind denn auch die Eigenschaften des burlesken Mimus vergangener Zeiten nicht direkt durch die Beobachtung festzustellen. Bis zu einem gewissen Grade und mit der durch die wechselnden Kulturbedingungen gebotenen Beschränkung darf man aber wohl auf sie aus derjenigen Form mimisch-komischer Darstellung zurückschließen, die in vieler Beziehung ein Überlebnis des burlesken Mimus zu sein scheint, das manche uralte Eigenschaften desselben verhältnismäßig treu bis auf unsere Tage bewahrt hat: aus dem Puppenspiel.

d. Das Puppenspiel und die lustige Person.

Alter und Herkunft des Puppenspiels sind ebenso unbekannt wie die des burlesken Mimus überhaupt, aus dem es aller Wahrscheinlichkeit nach hervorgegangen ist. Die burleske Posse ist daher bis zum heutigen Tage die Hauptdomäne des Puppenspiels geblieben, und in seinem jüngsten, in den nordeuropäischen Ländern allein noch fortlebenden Ableger, dem Wiener Kasperletheater, hat es sich wieder ganz auf dies sein ursprüngliches Gebiet zurückgezogen. In der Tat hat wohl die Puppe als dramatische Figur den gleichen Zug zum Komischen wie in der primitiven Burleske die Zwerggestalt, und sie macht die unglaublichsten Fratzen und Pantomimen möglich. Aber das Puppenspiel, einmal durch künst-

liche Nachahmung der burlesken Posse entstanden, ist dann dem Schauspiel auch in seinen ernsteren Formen als sein Nachbild gefolgt; und besonders pflegen stark wirkende dramatische Stoffe, Haupt- und Staatsaktionen, Mord- und Räubergeschichten, in der Blütezeit der Puppenkomödie beliebte Bestandteile ihres Repertoires zu bilden. Außerdem hat sie ihren Zusammenhang mit der Burleske fortwährend darin betätigt, daß sie auch in den ernsten Stoffen die lustige Person, dieses wahrscheinlich bis in die älteste Zeit zurückgehende Hauptinventarstück des burlesken Mimus, selten oder nie vermissen läßt. In allen diesen Beziehungen ist das Karagöz, das türkische Schattenspiel, offenbar nur eine Modifikation des alten Puppenspiels. Gegenüber der primitiven Burleske, die bloß vereinzelte Szenen nachahmt und karikiert, repräsentiert freilich das Puppenspiel von Anfang an eine höhere Stufe, die bereits den Schritt zur Posse zurückgelegt hat, woran sich dann auch der weitere Übergang zur Nachbildung des ernsten Dramas anschließen konnte. Doch bei der Leichtigkeit, mit der sich die Entwicklung zur Posse vollzieht, sobald nur erst das Stadium der bloßen Pantomime verlassen ist, läßt sich hier eine Grenze überhaupt nicht ziehen. So wird man denn das Puppenspiel, soweit nicht bestimmte Einflüsse des späteren Dramas vorhanden sind, als einen letzten, wenn auch in seinem Inhalt von der Kultur keineswegs unberührt gebliebenen Zeugen des einstigen Mimus betrachten können. Zwei Eigenschaften sind es aber, die dieses Spiel, abgesehen von der Substitution der Puppe, vornehmlich kennzeichnen. Die eine besteht in der fließenden Beschaffenheit seiner Form, die jedesmal wieder eine freie und nach den äußeren Anlässen wandelbare Umdichtung eines gegebenen Themas ist. Nach alter Überlieferung besitzt der Puppenspieler meist noch heute kein Textbuch, und wo er ein solches besitzen sollte, da gilt dessen Geheimhaltung als strenge Pflicht gegen die Zunft. Vermutlich ist aber diese Norm daraus entstanden, daß die Stücke dereinst überhaupt nur im Gedächtnis aufbewahrt wurden. Das mußte dann bei der losen, zumeist in Prosa überlieferten Form der Komposition, ähnlich wie bei Märchen und Fabel, zu fortwährenden freien Umdichtungen und Improvisationen führen. Die zweite Eigenschaft besteht in der Ausbildung einer konstanten lustigen Person, die als der Lustigmacher von Beruf,

Pulcinell, Bajazzo, Harlekin, Pickelhering, Kasperle, in jedem Lande unter anderem Namen, und doch überall als der nämliche auftritt[1]). Ohne Zweifel ist nun diese lustige Person eine spätere Ergänzung, und ihre Eigenart läßt es wohl möglich erscheinen, daß sie mehr als andere Typen gewandert ist. Denn diese letzteren kann der Mime jederzeit seiner Umgebung entnehmen. Daß er aber eine besondere Figur erfindet, um die Komik, die in den vorgeführten Personen und Situationen selbst liegt, dem Zuschauer handgreiflich

[1]) Die obenerwähnten Bedingungen der Überlieferung bringen es mit sich, daß wir über den Inhalt der Puppenspiele früherer Zeiten, gerade so wie über den des älteren Mimus und der mimischen Posse, so gut wie nichts wissen. Nur das ist zweifellos, daß die Puppenkomödie überall der Wanderkomödie als ihre Nachahmung gefolgt ist. Wo die Mittel zur Erhaltung einer Wandertruppe nicht zureichten, da ergriff ein einzelner unternehmender Mime das Auskunftsmittel, sich sein Personal aus Puppen zurechtzumachen. So ist es in Deutschland noch im dreißigjährigen Kriege geschehen, wo die vorher umherziehenden englischen Komödianten und die sonstigen, manchmal aus Bürgern der Städte gebildeten Wandertruppen das Feld räumten und nun die Puppenkomödianten wie Pilze aus der Erde schossen. Dieses Verhältnis ist so selbstverständlich, und das umgekehrte, daß etwa die erste aus Schauspielern gebildete Wanderkomödie Nachahmung einer zuvor existierenden Puppenkomödie, diese also die Mutter des Dramas überhaupt sei, psychologisch so außerordentlich unwahrscheinlich, daß man sich wundern muß, wie R. Pischel trotzdem allen Ernstes auf eine solche Theorie der Entstehung des Dramas verfallen konnte. Er stützt sich dabei hauptsächlich darauf, daß der Direktor des indischen Dramas der »Fadenhalter« (ind. sūtradhāra) genannt wird, was offenbar von der Marionettenkomödie hergenommen sei, in welcher der Sprecher die Puppen an Fäden dirigiert. (R. Pischel, Die Heimat des Puppenspiels, 1900, S. 10.) Aber dieser Schluß würde, auch wenn das Wort »Fadenhalter« aus einer solchen Übertragung entstanden sein sollte, was ich dahingestellt lasse, nur dann bindend sein, wenn sich nachweisen ließe, daß diese Bezeichnung so alt wie das Drama selbst und nicht eine spätere Übertragung ist. Es ist ja nicht unmöglich, daß die erste Wanderkomödie überhaupt keinen Direktor hatte, oder daß dieser keinen besonderen Namen trug. Ebenso unbeweisbar ist der weitere Schluß Pischels, daß Indien die Heimat des Puppenspiels und demnach, da aus diesem das Drama entstanden sein soll, auch des Dramas sei. Dafür, daß das abendländische Puppenspiel aus Indien stamme, existiert kein anderer Beweis als die Voraussetzung, daß es überhaupt nur an einem einzigen Ort entstanden sein könne, und daß daher Indien als das Land der älteren Kultur seine Heimat sein müsse. Beide Prämissen sind aber falsch. Daß das Puppenspiel an verschiedenen Orten unabhängig entstehen konnte, beweist vor allem die Existenz desselben im alten Mexiko, wohin es schwerlich aus Indien gekommen sein wird. (Vgl. Preuß, Archiv f. Anthropologie. N. F. Bd. I, 1903, S. 168.) An Fäden bewegliche Gliederpuppen, also Marionetten, kommen übrigens schon bei primitiven Völkern vor, z. B. bei den Eskimos. (Vgl. Nelson, Ethnol. Report, Washington, XVIII, 1899, p. 344.)

zu machen, oder um diesen in den Pausen der Handlung zu unterhalten, das ist ein Zug, der schon eher an eine singuläre Entstehung denken ließe. Freilich, entscheidend ist auch dieses Moment nicht, und die Kriterien einer individuellen Erfindung, wie sie so mancher andern geschichtlichen Schöpfung zukommen, trägt auch diese Figur keineswegs an sich. Das Bedürfnis nach einem unterhaltenden Mitspieler, der die Verspottung anderer komischer Typen, wo sie vorkommt, handgreiflicher macht, ist naheliegend genug, daß es mehrmals und in im ganzen übereinstimmender Weise befriedigt werden konnte [1]).

Besonders augenfällig wird diese Möglichkeit einer unabhängigen Entstehung, wenn ursprünglich ernste Personen allmählich in komische sich umwandeln, wie dies bei einem der dramatischen Vorbilder des Puppenspiels, dem kirchlichen Schauspiel des Mittelalters, geschehen ist. Hier ist der Krämer, der den Frauen die Salbe verkauft, mit der sie zum Grabe des Herrn gehen, eine der häufigsten Figuren der Passionsspiele. Dieser Mercator ist aber in den älteren lateinischen Osterspielen eine ganz ernsthafte Person. Um anschaulich zu machen, daß die beiden Marien mit Salben zum Grabe gehen, ließ sie der Dichter diese Salben nicht selbst bereiten, wie im Evangelium, sondern beim Kaufmann einhandeln. Als dann das Bedürfnis nach Komik sich regte, wurde zunächst der Krämer in eine komische Person umgewandelt, und ihm wurden dann in seinem Weib und seinem Knecht Rubin zwei weitere burleske Figuren beigegeben, von denen der letztere zu einer Spezies des Hanswurst sich entwickelte [2]). Nun ist es gewiß wahrscheinlich, daß diese

[1]) Da sich aus den oben angegebenen Gründen Texte älterer Puppenspiele nicht erhalten haben, so ist man, um sich von Stoff und Form dieser eigentümlichen Komödiendichtung eine Vorstellung machen zu können, auf neuere Aufzeichnungen angewiesen, wie sie z. B. die Sammlung von Karl Engel, Deutsche Puppenkomödien, 2 Bde., 1874—76, darbietet. Der Einfluß der modernen Kultur und Literatur ist zwar hier überall erkennbar; aber der Gesamtcharakter dieser heute noch am meisten die Züge der alten Wanderkomödie bewahrenden dramatischen Erzeugnisse in seiner Mischung aus Ernst und Scherz dürfte im wesentlichen der gleiche geblieben sein. Unter den Stücken selbst werden wohl die rein burlesken und die burlesken Episoden der ernsthaften am meisten sich treu geblieben sein.

[2]) Vgl. das Benediktbeurer, Wiener und Alsfelder Passionsspiel bei Froning, Drama des Mittelalters, I, S. 288, 215 und III. S. 837 ff., drei Beispiele, die diese Entwicklung der burlesken aus der ernsten Episode sehr deutlich illustrieren.

Figur des Salbenkrämers aus einem Passionsspiel ins andere gewandert ist. Auch mag es sehr wohl sein, daß, wie Weinhold vermutet hat, die mitwirkenden Joculatores, deren Beruf das Possenspiel war, zu diesem Übergang das ihrige beigetragen haben[1]. Aber daneben darf man doch nicht übersehen, daß die nächsten Angriffspunkte der Komik notwendig überall zunächst jene Hilfsrollen waren, die zur Veranschaulichung der Handlung hinzugedichtet wurden. Das psychologisch Interessante an diesem Phänomen ist daher weniger die Frage, wie viel oder wie wenig dabei die einzelnen Spiele voneinander entlehnt haben mögen, als die Tatsache, daß mit der allmählichen Entwicklung der religiösen Spiele der Zustrom des Burlesken immer reicher wurde, und daß er über immer mehr Personen sich ausdehnte. Von den ganz fingierten Figuren geht er auf andere über, die zwar frei hinzugedichtet, aber doch in dem religiösen Stoff und in den Vorstellungen der Zeit gegeben sind. Dahin gehören in erster Linie die Teufel und die Juden, jene die höllischen, diese die irdischen Feinde des Messias, neben ihnen auch die römischen Soldaten. Besonders in den zahlreichen, zum Teil mit burlesken Namen aus der Volkssprache geschmückten Teufeln der mittelalterlichen Bühne mit ihren Hörnern und Schwänzen lebte so der Chor des alten Satyrspiels wieder auf. Aber auch Personen wie Maria Magdalena und die Apostel entgingen einem ähnlichen Schicksal nicht. Jener fiel im ersten Teile des Dramas die der Volksposse geläufige Rolle der buhlerischen Dirne zu, und bei diesen wurde, wo sie irgend sich bot, die Gelegenheit zur Situationskomik benützt: so wenn Judas die Silberlinge auf ihre Echtheit prüfte, oder wenn Johannes und Petrus einen Wettlauf nach dem heiligen Grabe veranstalteten usw. Mag in allen diesen komischen Zugaben gelegentlich das eine Spiel dem Vorbild des andern gefolgt sein, die Neigung zur Burleske war offenbar von Anfang an überall vorhanden.

Wie aber auf diese Weise die burlesken Bestandteile des kirchlichen Schauspiels ein Ineinandergreifen von spontaner Entstehung und Übertragung wahrscheinlich machen, bei dem einzelne Züge eben deshalb so leicht von Ort zu Ort wandern können, weil sie

[1]) Weinhold, Gosches Jahrbuch der Literaturgeschichte, Bd. 1, S. 20 ff.

den Boden zu ihrer Aufnahme jederzeit bereit finden, so verhält es sich nun nicht anders mit der lustigen Figur der Possen- und Puppenspiele. Der Clown, der sich über andere lustig macht und dabei durch seine eigenen Streiche und Tölpeleien belustigt, ist so allgemein wie der burleske Mimus selbst. Ansätze zu dieser Figur finden sich daher, wie früher erwähnt, schon in der Märchendichtung der Naturvölker (S. 355 ff.). Freilich hat die Ausbildung der spezifischen Formen derselben einer längeren Entwicklung bedurft, und es hat dabei an Wanderungen der besonders wirksamen Typen sicherlich nicht gefehlt. Darum ist diese Figur überall dieselbe und dennoch wandelbar nach Zeit und Ort und nach der Laune des einzelnen Mimen, der sie darstellt. So hat bei den im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland umherziehenden englischen Komödianten jeder bedeutendere Darsteller des Clown den Typus variiert und sich einen eigenen Namen, meist einen Fischnamen, Pickelhering, Stockfisch u. dgl., dafür beigelegt[1]). Aus ihnen sind die bekannten stehenden Namen der lustigen Figur, der Pickelhering, Hanswurst u. a., durch eine Art natürlicher Auslese entstanden. Wie die Namen und mit ihnen jedenfalls auch zum Teil die Typen, zu deren Entstehung einzelne bevorzugte Clowndarsteller mitwirkten, innerhalb eines beschränkteren Gebietes gewandert sind, so ist es nun natürlich auch möglich, daß sich solche Wanderungen über weitere Räume und Zeiten erstrecken, und daß daher die Possenreißer der indischen und griechischen Mimenbühne, der italienische Pulcinell und der türkische Karagöz schließlich samt dem deutschen Hanswurst irgendwie geschichtlich zusammenhängen[2]). Aber so sehr gerade in diesem Falle das Wanderleben des Mimen in alter wie neuer Zeit eine solche Vermutung unterstützen mag, so ist es doch nicht minder gewiß, daß, wie die Burleske selbst überall zu Hause ist, so auch wiederum die Motive zur Ausbildung des spezifischen Typus der lustigen Figur nirgends fehlen. Darum bedarf es wiederum speziellerer Übereinstimmungen, um einen wirklich historischen Zusammenhang zu beweisen; und da die Ähnlichkeit in dem Charakter der komischen Figur eben wegen jener allgemeinen

[1]) W. Creizenach, Die Schauspiele der englischen Komödianten, Kürschners Deutsche Nationalliteratur, Bd. 23, S. XCIII ff.

[2]) H. Reich, Der Mimus, Bd. 1, S. 675 ff.

Gleichheit der psychologischen Motive nicht entscheidet, so bleiben schließlich äußere Merkmale maßgebend. Solche bietet vornehmlich die Tracht des Narren. In ihr prägt sich nun ein doppelter geschichtlicher Zusammenhang deutlich aus: der des Berufs- oder Hofnarren mit der lustigen Figur der mimischen Bühne, und der dieser lustigen Figur selbst zu verschiedenen Zeiten. Beide Beziehungen gehen, soweit sich erkennen läßt, auf die alexandrinisch-römische Zeit zurück. Von da an treten die Hofnarren als berufsmäßige Spaßmacher der Fürsten und Vornehmen auf, und sie erscheinen in derselben bunten Tracht mit der spitzen Schellenkappe und der Narrenpritsche in der Hand, die für sie in der burlesken Posse üblich ist. Hier ist der Zusammenhang unverkennbar: der Narr des Schauspiels ist natürlich nicht eine Nachahmung des Berufsnarren, sondern der Fürst, der an den Späßen eines wandernden Mimen Gefallen fand, hat diesen wohl zuerst an seinen Hof gefesselt, und als sich das mehrmals wiederholt hatte, wurde der Hofnarr allmählich ein von dem Narren der Wanderbühne gesonderter Stand, der aber in seiner Kleidung, wie in der Art seines Berufs, immer noch in dem mimischen Narren seinen Ahnherrn erkennen ließ. Nicht so einfach verhält es sich mit dem Zusammenhang der Narrenkleidung der verschiedenen Zeiten und Länder. Gewiß beweist auch dieser, daß das Kleid gewandert ist. Aber er beweist nicht, daß der Narr selber gewandert ist, d. h. daß die lustige Person an einem einzigen Ort ihren Ursprung genommen und sich von ihm aus über Länder und Zeiten verbreitet hat. Eine Berufstracht kann natürlich ebenso wie andere Moden und Trachten wandern, ohne daß darum auch der Beruf gewandert zu sein braucht. So hat es Richter vor dem Richtertalar, Könige ohne Zepter und Krone gegeben, und so kann es auch lustige Figuren im Schauspiel gegeben haben, die bereits bestimmte Eigenschaften angenommen hatten, ehe die allmählich alle Gebiete der zivilisierten Welt erobernde Narrentracht auf sie übertragen wurde[1]).

[1]) Während in manchen Untersuchungen über die lustige Person allzu bereitwillig Übereinstimmung und historischer Zusammenhang einander gleichgesetzt werden, ist C. Reuling (Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrh., 1890) umgekehrt, namentlich auf Grund der eigenartigen Entwicklung im kirchlichen Schauspiel und in der Puppenkomödie, geneigt, eine

Bei allen diesen Wandlungen der Burleske hat sich nun ihr Ursprung um so mehr verdunkelt, je mehr auf solche Weise die neu entstandenen Bildungen selbständige Triebe entfalteten, bei denen von Anfang an nur noch die Motive der komischen Wirkung bestimmend waren. Daraus begreift es sich einigermaßen, daß schließlich der geläufige Begriff des Mimus ganz in der Burleske aufging. Dennoch bewährt sich auch in diesem Falle die allgemeine Erfahrung, daß der Ernst des Lebens früher ist als der Scherz, und daß das Ernsthafte der scherzhaften Parodie und der Karikatur anheimfallen kann, nicht umgekehrt. Dies hängt mit der soeben berührten Tatsache zusammen, daß die Motive, die den Ernst in Scherz umwandeln, an sich unvergänglich sind, und daß daher, wo immer uns Erscheinungen begegnen, die dem Gebiete scherzhafter Verspottung angehören, sie im ganzen übereinstimmende Züge an sich tragen, daher solche Analogien nicht ohne weiteres auf einen gemeinsamen Ursprungsort zu beziehen sind. Was für den Ort, das gilt aber auch für die Zeit. Die Motive der Komik und besonders der burlesken Komik können zu ganz verschiedenen Zeiten wirksam werden, wo die Bedingungen dazu günstig sind; und so kann denn auch jener Übergang vom mythologischen zum burlesken Mimus, von dessen erstem Auftreten uns nur unsichere Spuren erhalten geblieben sind, in einer späteren Zeit unter Bedingungen wiederkehren, die ihn, wie im kirchlichen Schauspiel des Mittelalters, deutlich in seinen einzelnen Stadien verfolgen lassen. Der Zug zum Burlesken liegt eben überall im Menschen, und der ernste Mimus führt immer zugleich den Anreiz zur komischen Umgestaltung einzelner Gestalten und Situationen mit sich. Ein sprechendes Zeugnis für diese übereinstimmend und doch unabhängig erfolgten Wandlungen bieten der Phallus und die Maske. Weder das Phallussymbol noch die Maske ist ausschließliches Eigentum eines Volkes, sondern beide sind, wie

---

selbständige Entstehung des deutschen Hanswursttypus anzunehmen. Das ist wohl nach der entgegengesetzten Richtung zu weit gegangen. Beweist die Übernahme der äußeren Attribute der komischen Figur unzweifelhaft eine Beeinflussung, so läßt sich kaum denken, daß es an Aufnahme anderer komischer Motive ganz gefehlt habe. Vom 16. Jahrhundert an eröffneten ohnehin die wandernden englischen Truppen den reichen internationalen Einflüssen, unter denen England in dieser Zeit stand, auch in Deutschland den Zugang.

uns ihre Beziehung zu den mimischen Tänzen gezeigt hat, an den verschiedensten Orten unabhängig aus den gleichen Bedingungen heraus entstanden; und beide haben ursprünglich eine so ernste Bedeutung, daß eben deshalb wahrscheinlich der komische Mimus die Maske vermeidet. Aber schon frühe ist der Phallus, später auch die Maske dem Übergang zur Burleske anheimgefallen; und das ist offenbar nicht nach irgendeinem einmal gegebenen Vorbild geschehen, das dann anderwärts nachgeahmt worden wäre, sondern weil das Symbol, sobald es seine ernste mythologische Bedeutung einbüßt, immer wieder in der gleichen Weise der Komik anheimfällt. Mögen darum bei den späteren Erscheinungen jenes Übergangs historische Einflüsse stattgefunden haben, sie würden ohne diese in den Dingen selbst liegende Anlage niemals wirksam geworden sein. Deshalb kann die frühere Existenz des burlesken Mimus oder selbst einer einzelnen Form desselben, wie z. B. des Puppenspiels, an irgendeinem Orte an und für sich noch nicht als ein Beweis dafür gelten, daß seine spätere Erscheinung an einem andern Ort auf einer äußeren Übertragung beruhe, sondern es kommt überall erst auf die spezifischen Merkmale an, die für die singuläre Entstehung und damit für eine Übertragung in die Schranken treten. Die Annahme, daß der burleske Mimus oder auch nur eine einzelne allgemein verbreitete Form desselben, wie das Puppenspiel, von einem einzigen Ort ausgegangen sei, ist demnach von vornherein zurückzuweisen. Da der mimische Tanz bei allen Völkern der Erde ursprünglich vorkommt und nicht minder sein Übergang durch die Pantomime in den Mimus allgemein verbreitet ist, so würde die einmalige Entstehung des komischen Mimus eigentlich die Voraussetzung in sich schließen, auch das Lächerliche und Komische sei irgend einmal von irgendwem erfunden worden. Anderseits gilt aber die gleiche Beziehung zwischen der Fähigkeit spontaner Erzeugung aus allgemein verbreiteten Motiven und bereitwilliger Aufnahme äußerer Anregungen, wie sie früher für Märchen und Fabel betont wurde, auch hier (vgl. S. 336 ff.). Je allgemeiner der Sinn für das Burleske von Anfang an ist, um so leichter verbreiten sich komische Typen und komische Motive. Mit der Abweisung der einmaligen Erfindung ist daher keineswegs die Aufgabe hinfällig geworden, den Spuren historischer Zusammenhänge nach-

zugehen. Nur freilich darf nicht jede beliebige Übereinstimmung, sondern nur eine solche, die unzweifelhaft den Charakter eines singulären Merkmals besitzt, als Beweis gelten. Darum ist es weder die Eigenschaft, Szenen aus dem täglichen Leben übertreibend nachzuahmen, noch die Entstehung der eigentümlichen mimischen Typen, der körperlich Mißbildeten, der tierähnlichen Menschengestalten, der Figuren des Dummen und des Schlauen, endlich das Auftreten der konstanten komischen Figur, was an sich zwei Formen in eine geschichtlich-genealogische Beziehung bringt. Wenn dagegen im türkischen Schattenspiel gewisse Hauptpersonen in altgriechischer Tracht auftreten, oder wenn der Kahlkopf und die spitze Narrenkappe vom mimischen Narren der alexandrinisch-römischen Zeit bis zum Clown des modernen Zirkus herabreichen, so sind das unzweifelhafte Zeugnisse eines geschichtlichen Zusammenhangs. Auch sind aus naheliegenden Gründen äußere Übereinstimmungen wie diese beweisend, selbst wenn sie sich nur auf wenige Merkmale erstrecken, wogegen die durch innere Verwandtschaft verbundenen Charaktere und Motive um so größer an Zahl sein müssen, je allgemeingültiger die psychologischen Bedingungen sind, auf denen sie beruhen.

e. Die antike Tragödie.

Wie der primitive Mimus nach den Zeugnissen der Ethnologie wahrscheinlich überall aus Handlungen eines ursprünglichen Zauberkultus, nämlich aus dem mimischen Tanz und der Tierpantomime, hervorgegangen ist, so hat auch noch das griechische Drama aus den Zeremonien der Mysterienkulte seinen Ursprung genommen. Darin verrät es sich von vornherein als eine Erscheinung, die nicht außerhalb jener allgemeinen Entwicklung steht. Dennoch besitzt diese Sonderentwicklung spezifische Eigenschaften, und sie steht unter Bedingungen, die ihr in gewissem Maße den Charakter einer Singularität verleihen, deren Eindruck durch die bleibende Bedeutung der hier entstandenen Schöpfungen und durch die Geschlossenheit der ganzen, mit wunderbarer Schnelligkeit verlaufenden Entwicklung erhöht wird. Was aber der Geschichte des griechischen Dramas außerdem noch gegenüber den analogen Erscheinungen älterer und späterer Zeit einen eigenartigen Reiz gibt, das ist die Gleichzeitigkeit,

mit der hier die verschiedenen Formen des Dramas nebeneinander aus einer und derselben religiösen Festfeier hervorgewachsen sind. Während nicht nur aller Wahrscheinlichkeit nach der älteste Mimus, sondern auch der viel spätere der christlichen Oster- und Weihnachtsspiele, ganz allmählich die Phasen des mythologischen, des religiösen und des burlesken Mimus durchliefen, sind aus den Mysterien der Dionysosfeste die Tragödie, die Komödie und das Satyrspiel nebeneinander hervorgegangen, wenn sie auch freilich ihre künstlerische Vollendung nicht vollkommen gleichzeitig erreicht haben. Denn jede dieser Formen ist die Weiterbildung verschiedener im Kult des Gottes vereinigter Bestandteile der allgemeinen Festfeier. In der Tragödie fanden die vom dithyrambischen Kultgesange begleiteten ernsten Zeremonien, die der Erinnerung an die Leiden des Dionysos, seinen Tod und seine Wiederkunft gewidmet waren, ihre Fortsetzung. Die Komödie bildete sich aus den fröhlichen Festzügen zu Ehren des Weingottes, deren Teilnehmer, mit Phallus und Maske bekleidet, das alte Privilegium solcher Maskenfreiheit genossen, durch Scherze und witzige Verspottungen die Vorübergehenden zu erheitern oder zu foppen, — das klassische Vorbild der modernen Fastnachtsscherze. Endlich das der Komödie nahestehende Satyrspiel ging aus den ausgelassenen Tiertänzen hervor, mit denen seit alter Zeit das Fest geendet hatte. In dem Chor der Satyrspiele, den mit Phallus, Ziegenfell und Bocksschwanz bekleideten Tänzern, hatte sich so mit der Wendung ins Burleske die Erinnerung an den mythologischen Ursprung dieser Festspiele am treuesten erhalten. Diese Trennung der ernsten und der heiteren Bestandteile des Festes und die weitere Gliederung der letzteren in eine höhere und eine niedrigere Komik hat hier jene Vermischung der Formen ferngehalten, wie sie später in dem mittelalterlichen Mysterienspiel eintrat und von da aus teilweise auch in das moderne Drama übergegangen ist. Wenn übrigens die künstlerische Ausbildung dieser Gattungen nicht gleichen Schritt hielt, da die Komödie erst allmählich von der improvisierten Prosaform zu einer strengeren dichterischen Komposition überging, so entsprach das nur den Ursprungsbedingungen beider. Fand doch die Tragödie in dem Dithyrambus bereits eine hoch ausgebildete dichterische Form vor, an die sie sich anlehnte, indes die Komödie wohl erst unter der Wirkung des

ihr von der ernsteren Kunst gegebenen Beispiels von dem momentan erfundenen Scherzspiel, wie es bei den öffentlichen Umzügen Sitte gewesen war, zur Entwicklung einer poetischen Kunstform gelangte, die dann aber zugleich von Anfang an in ihrer Komposition wie in ihrem Zweck den vollen Gegensatz zur Tragödie bildete.

Das Drama der Griechen ist teils durch diese in seinen Entstehungsbedingungen wurzelnde reine Sonderung der Kunstformen, teils durch die treue Bewahrung des äußeren Zusammenhanges mit dem mythologischen Mimus, wie sie in der Beziehung der dramatischen Aufführungen zu dem Dionysoskult, in der Beibehaltung der Masken, der festlichen Gewänder, des Chors in der Tragödie, in den an die Phallophorenprozessionen und die alten Tiertänze erinnernden Ausstattungen der Komödie und des Satyrspiels hervortrat, eine einzigartige Erscheinnng. Sind diese äußeren Analogien bei der Komödie augenfälliger als bei der Tragödie, so hat dagegen umgekehrt diese den Gehalt an religiösen Ideen, der hier dem Drama von seinem Ursprung her mitgegeben war, treuer bewahrt. Das hängt wiederum eng mit einer von frühe an den komischen und burlesken Ausartungen religiöser Feste und Zeremonien gemeinsamen Eigenschaft zusammen. Auch bei Fabel und Märchen ist es ja allem Anscheine nach die Scherzfabel, die zuerst die einstige mythologische Bedeutung der Tiere vergessen läßt; und so wird wohl schon bei den Scherzen der alten Vorläufer der Komödie, der Phallophorenumzüge und der ausgelassenen Maskentänze, die religiöse Bedeutung des Festes in den Hintergrund getreten sein. Ganz anders die Tragödie, in der die religiöse Stimmung, die den Gesang des Dithyrambus begleitete, bewahrt blieb, nur daß sie das Stoffgebiet, aus dem die religiöse Erbauung schöpfte, allmählich auf den gesamten Umfang der Heldensage erweiterte. Schon in der äußeren Ausstattung der Tragödie sprach sich dies darin aus, daß sie durchaus darauf abzielte, die Vorstellung einer weit über das menschliche Maß emporreichenden Götter- und Heroenwelt zu erwecken. So setzte sie das Werk fort, das das Epos in der Erhebung und Läuterung der religiösen Vorstellungen begonnen. Zugleich schloß sie sich durch ihren Ursprung aus den Dionysosfesten enger als dieses an den religiösen Kultus selbst an. Indem die Tragödie aus dem wichtigsten der Mysterienkulte hervorging, gleichzeitig aber der Homerischen

Götter- und Sagenwelt ihre Stoffe entnahm, rückte sie daher den religiösen Hintergrund dieser Homerischen Welt in eine neue Beleuchtung, da sie die ursprünglich weit von ihr abliegenden Ideen des Mysterienkultus auf sie zurückstrahlen ließ. Darum lag nun auch die Bedeutung der alten attischen Tragödie keineswegs in jener allgemeinen moralisch-psychologischen Wirkung, die ihr später Aristoteles in seiner berühmten Definition beilegte, sondern diese bereits der Zeit des Niederganges angehörende Begriffsbestimmung ist weit eher ein Zeugnis für den Wandel, den der Gedankengehalt der tragischen Kunst unter dem Einfluß des mit rapider Schnelligkeit eingetretenen Verfalls der alten Kulte erfahren hatte, als daß er auf die Tragödie überhaupt oder gar auf ihre ursprüngliche Stellung bezogen werden könnte. Die Tragödie der Griechen ist von Anfang an ein Teil des religiösen Kultus. Darauf weist vor allem ihre Beziehung zu dem zu Ehren des Gottes gesungenen Dithyrambus hin, aus dem sie sich zunächst in der Form einer im Wechselgesang zwischen Chor und Schauspieler bestehenden Liturgie entwickelte. Für den Übergang zur eigentlichen Tragödie ist darum die von Äschylus gewagte Hinzunahme des zweiten Schauspielers die entscheidende Tat. Aber auch nachdem dieser Schritt geschehen, ist die Tragödie eine erweiterte Kultushandlung geblieben. Schon das äußere Auftreten des Chors und der Schauspieler bezeugt dies: des Chors, der im feierlichen Tanzschritt die Orchestra betritt, der Schauspieler, die auf hohem Kothurn, in ernster, die Dimensionen des Angesichts vergrößernder Maske erscheinen und mit wohlabgemessenen, feierlichen Gebärden die in halb gesungenem Tone gesprochenen Worte begleiten, deren Schall, durch die Resonanz der Maske verstärkt, dröhnend den weiten Festraum erfüllt. Das waren nicht Menschen, sondern Gestalten, wie man sich ähnlich die Heroen, die Titanen und Götter wirklich denken mochte. Wie in der äußeren Darstellung, so war aber auch in ihrem Inhalt die alte Tragödie namentlich in den Werken der beiden ersten großen Tragiker ihrem religiösen Ursprung treu geblieben. Das unerschöpfliche Gebiet der Heldensage war diesen Dichtern nur ein Mittel gewesen, in diesen ins Übermenschliche gesteigerten Übertragungen in die Heroenwelt das menschliche Tun und Leiden selbst in seinen mannigfachen Gestaltungen mit religiösen Ideen zu

durchdringen. Je reicher freilich der Stoff des Dramas wird, je mehr sich in ihm das menschliche Leben in seinen wechselnden Schicksalen spiegelt und gleichzeitig weltlicher Sinn und philosophische Reflexion sich vereinigen, den frommen Sinn zu zerstören, der aus den Werken der älteren religiösen Kunst sprach, um so rascher vollzog sich hier ein Bedeutungswandel der Ideen. Die Heroen wurden zu Menschen, die zwar ebenso wie die Schicksale, die sie erduldeten, das gewöhnliche Mittelmaß menschlicher Größe überragten, immerhin aber in ihrem Tun und Leiden Menschen blieben und als solche das Mitgefühl des Zuschauers erregten. So ging mit innerer Notwendigkeit das Gefühl religiöser Hingabe in die moralischen Regungen der Furcht und des Mitleids über. Das ist der Standpunkt, der in der Aristotelischen Definition der Tragödie seinen treffenden Ausdruck findet. Der erste Teil dieser Definition, der die Tragödie »die nachahmende Darstellung einer ernsten Handlung« nennt, »von bestimmter Größe, in verschönter Sprache, vorgeführt nicht durch Erzählung, sondern unmittelbar von handelnden Personen«, schildert trocken und nüchtern ihre äußere Form. Der zweite Teil, der als ihre Aufgabe »die Erregung von Furcht und Mitleid« und mittels dieser die »Reinigung (Katharsis) solcher Affekte« oder »von solchen Affekten« bezeichnet — je nachdem man die berühmte zweideutige Stelle interpretieren will —, er schildert den Zweck der tragischen Dichtung, wie er dem Euripides und den besseren Dichtern der späteren Zeit vorschweben mochte[1]. Doch obgleich nur ein kurzes Jahrhundert zwischen dieser Zeit und dem Wirken der alten großen Tragiker liegt und

[1]) Ob dabei das Aristotelische *τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσις* mit Lessing als »Reinigung der Affekte« oder nach Jakob Bernays als »Reinigung von den Affekten« genommen wird, bleibt für diesen Gegensatz der moralisierenden Stellung des Aristoteles zur religiösen der alten Tragödie ganz gleichgültig. Dieser Gegensatz bleibt in beiden Fällen derselbe. Im übrigen läßt sich die erste Deutung wohl eher mit der ethischen Grundanschauung des Aristoteles vereinigen als die zweite. Denn nach ihr ist die Tugend die richtige Mitte zwischen extremen Affekten. Die »Reinigung der Affekte« ließe sich aber wohl als die Herstellung einer solchen Mitte verstehen. Die Ausrottung der Affekte dagegen war der Grundsatz der Stoa, nicht des Aristoteles. Wenn man nach Bernays bei der Katharsis vollends an den medizinischen Gebrauch eines Purgiermittels denken soll, so würde das ganz im Sinne jener späteren Philosophen gedacht sein, die den Kynismus mit dem Stoizismus zu vereinigen suchten.

die äußere Form der Tragödie dieselbe geblieben ist, ihr Zweck ist ein völlig anderer geworden. Das Thema, das ein Äschylus und ein Sophokles in ihren Dramen behandelten, das war nicht Furcht und Mitleid schlechthin, sondern Furcht vor der Strafe der Götter, die jeden Frevel und jede Überhebung trifft, und nicht die Reinigung der Affekte, sondern die Ergebung in den Willen der höheren Mächte gewesen. Der Schritt, der hier von der einen Auffassung zur andern führt, ist leicht getan, und doch ist er ein ungeheurer: es ist der Schritt von urwüchsiger tragischer Kraft zu einer Reflexionsästhetik, in der sich das Gefühl religiöser Hingabe, von dem jene erfüllt gewesen, zu einer eudämonistischen Moral ermäßigt hat, die in dem Gleichgewicht der Affekte das Mittel gegen die Wechselfälle des Schicksals sieht.

Auch diese Stellung der Tragödie zu den großen Fragen des Lebens, in der die Stimmung der Resignation bereits leise anklingt, ist freilich nicht die letzte geblieben. Der sanfte Affekt des Mitleids, an den die Tragödie der Aristotelischen Zeit appelliert, gehört nicht zu den heroischen Affekten, die ihren Ursprung umgeben hatten; und auch er schwindet hinwiederum in einer Zeit, die sich übersättigt von den Gütern des Lebens abwendet, und die dem Untergehenden das Mitleid versagt, weil sie das Dasein überhaupt für ein Übel und das Scheiden aus dem Leben für eine Erlösung hält. Jetzt sind nicht mehr Furcht und Mitleid die Affekte, die die Tragödie erregen soll, sondern Furcht und Entsetzen behaupten das Feld. Das Drama des Mitleids wandelt sich in das des S c h r e c k e n s um. Das ist der Charakter des Dramas der Neronischen Zeit, wie es uns in den Dichtungen Senecas entgegentritt. Der Überzeugung des Stoikers von der Nichtigkeit und dem Schmerz des Daseins sucht hier der Dramatiker den denkbar stärksten Ausdruck zu geben, indem er alles, was die alten Sagenstoffe und ihre Bearbeitungen durch die früheren Tragiker an Entsetzlichem bieten, vereinigt, ohne es jemals in einen versöhnenden Schluß ausklingen zu lassen. Die Schreckensszenen werden gehäuft, die Mord- und Greueltaten, die die älteren Tragiker den Blicken der Zuschauer entzogen, werden auf die Bühne gebracht, um durch die unmittelbare Wirkung auf das Auge das Grauen auf das äußerste zu steigern. Mag es immerhin sein, daß hier die Tendenz des stoischen Philosophen, der

Charakter des Römers und die Schrecken der Neronischen Zeit an dieser Steigerung ins Grausenhafte beteiligt sind, im ganzen liegt doch auch diese Wendung in den von Anfang an der tragischen Kunst immanenten Motiven begründet. Die Affekte der Furcht und des Schreckens fehlen ja von Anfang an nicht. Denn es ist der tiefe Ernst des Lebens, wie er in den Wechselfällen des Schicksals waltet, der in der Tragödie durch die Projektion in die Heroen- und Götterwelt ins Ungeheure gesteigert wird. Aber jetzt erst, nachdem die Religion ihre versöhnende Macht eingebüßt hat und der Trost einer das Leiden durch die Lust am tätigen Leben mildernden Philosophie versagt, ist für die tragische Kunst nichts als die Furcht und der Schrecken selbst übriggeblieben. Es ist eine Peripetie, die die Tragödie unter analogen äußeren und inneren Bedingungen auch in späteren Zeiten noch des öfteren erlebt hat. Nicht in dem Furchtbaren, dem Erschütternden, das ihr nie fehlendes Grundthema ist, sondern in der Stellung, die ihm und die den Mächten, die es überwinden, angewiesen wird, ist daher jeweils der Ideengehalt der tragischen Kunst begründet.

f. Die attische Komödie.

Im Gegensatz zur Tragödie war die Komödie selbst schon aus den profanen Bestandteilen der religiösen Festfeier hervorgegangen. Von der Verweltlichung eines ursprünglichen religiösen Inhalts konnte daher bei ihr nicht die Rede sein. Wohl aber war es jene Maskenfreiheit, deren sich die Dionysischen Umzüge unter dem Schutz der religiösen Festfeier erfreuten, die der aus ihnen entsprungenen alten Komödie jene einzigartige, später nie wieder erreichte Stellung gab, aus der sie gegen politische und soziale Mißbräuche, gegen Staatsmänner, Philosophen und Poeten ungefährdet ihre satirischen Pfeile richten konnte. War damit der Komödie von vornherein ein ganz anderes Ziel gesteckt, so ergab sich daraus von selbst, daß sie sich auch zu einer völlig eigenartigen Kunstform entwickelte, die mit der Tragödie eigentlich nur die äußeren Eigenschaften der dramatischen Aufführung gemeint hatte, in dem Aufbau und der Gliederung der Handlung aber völlig eigene Wege ging. Die alte Tragödie war in ihrer vollentwickelten Form in erster

Linie eine zusammenhängende Handlung. Indem sie die furchtbaren Verkettungen menschlicher Lebensschicksale vorführte, bildeten die Reden und Gegenreden der Personen und die ernsten Reflexionen des Chors nur einen notwendigen Bestandteil der in mächtigen Schritten der Katastrophe und durch sie dem erschütternden Untergange des Helden zuführenden Handlung. So war es die Handlung, die in der religiös gestimmten Tragödie den Zuschauer das zu Ehrfurcht und Ergebung zwingende Walten der Götter fühlen ließ, oder die, als diese religiösen Motive vor den rein menschlichen zurückgetreten waren, sein Mitgefühl zu erregen und dadurch läuternd auf sein Gemüt zu wirken suchte. Den Kulminationspunkt dieser Wirkung bildete die Katastrophe, die zum erstenmal von den großen griechischen Tragikern in ihrer entscheidenden Bedeutung für das ernste Drama erkannt wurde. Dem gegenüber lag bei der Komödie umgekehrt der Schwerpunkt im Dialog, an dem sich nicht selten auch der Chor in Wechselreden mit den Personen des Stückes oder seiner eigenen Mitglieder beteiligte, weshalb er denn auch in der Regel in zwei Halbchöre zerfiel. Dieser politischen und polemischen Komödie kommt es in der Tat wenig darauf an, die Meinung, die der Dichter vertritt, durch die Handlung zu illustrieren. Sie will sie vor allem durch den Dialog dem Hörer deutlich machen, in dem sie die Vertreter der sich bekämpfenden Richtungen zu Worte kommen läßt, um schließlich durch einen unparteiischen Richter oder durch den die öffentliche Meinung vertretenden Chor dem besseren Teil zum Siege zu verhelfen. An Stelle der Katastrophe pflegt darum hier den Mittelpunkt des Stückes ein dialektischer Kampf zu bilden, in welchem sich Spieler und Gegenspieler, in denen sich die einander bekämpfenden Tendenzen verkörpern, in witzigem Wortgefecht miteinander messen. Der Gegensatz zwischen dem Aufbau der Tragödie und der Komödie tritt so in diesen ihren ersten künstlerisch vollendeten Formen besonders scharf hervor. Die Katastrophe ist dort die äußerste Steigerung der Handlung. Jener dialektische Kampf, der »Agon«, bezeichnet umgekehrt hier einen Ruhepunkt, von dem aus nun die weitere, das Stück zu Ende führende Handlung der Seite, die sich im Kampf der Worte als die richtige bewährt hat, auch äußerlich, sei es wirklich, sei es symbolisch,

zu ihrem Rechte verhilft[1]). Mit dieser zwischen Drama und Satire gewissermaßen die Mitte haltenden Natur der alten Komödie hängt endlich noch ein anderer, zwar nicht konstanter, aber gerade den älteren Stücken eigener Bestandteil zusammen, die »Parabase«. Auch sie bildet einen Ruhepunkt, der freilich nicht im Kampf der Worte die Entscheidung vorbereitet, sondern bei dem vielmehr der Dichter durch den Mund des Chors und der Chorführer die Pfeile seines Spottes hierhin und dorthin sendet, bald zur Abwehr, bald zum Angriff, in Anspielungen auf Personen und Zustände, die nicht immer zu dem im Stück behandelten Thema gehören. In diesen Intermezzos hört man förmlich die Stachelreden nachklingen, die bei den dionysischen Festzügen die Hauptführer, ihre Maskenfreiheit benutzend, gegen Vorübergehende oder vielleicht auch schon in rasch improvisiertem Dialog gegeneinander spielen ließen, um öffentliche Personen und Zustände zu persiflieren.

Als mit dem Wandel der öffentlichen Zustände der Einfluß der religiösen Feste sank, da wechselte nun aber notwendig auch die Komödie ihren Charakter. Sie selbst gab zunächst ein starkes Zeugnis für die Abnahme der religiösen Motive, aus denen dereinst das Drama entsprungen war, indem die parodistische Verspottung mythologischer Vorstellungen eines der frühesten neuen Motive wurde, das ihr nun zufloß. Die politische Satire aber wurde abgelöst von der Verspottung der Fehler und Schwächen, wie sie im täglichen Leben vorkommen und in den Charakteren die Motive komischer Situationen und Verwicklungen mit sich führen. Jener dialektische Wortkampf, der den Knotenpunkt der alten, politischen Komödie gebildet hatte, verlor damit von selbst seine Bedeutung. Indem der Dichter den Personen seines Stückes in der Rolle eines Zuschauers, wie sie einem unbefangenen Sitten- und Charakterschilderer zukam, gegenübertrat, mußte er diesen Knotenpunkt mehr und mehr in die Handlung selbst verlegen. An die Stelle des an die Gerichtsverhandlung erinnernden dialogischen Streits trat die Verwicklung der Begebenheiten, wie sie durch die Charaktere und die Interessen der Personen motiviert wurde, und diese Verwicklung fand

[1]) Auf die große Bedeutung des Agon in der Aristophanischen Komödie hat vornehmlich Th. Zielinski hingewiesen, Die Gliederung der altattischen Komödie, 1885, S. 9 ff.

schließlich ihre befriedigende Lösung in einem den Wünschen und Anschauungen der Zuschauer entsprechenden Ausgang der Handlung. Damit war diese neue Komödie erst zu einer eigentlichen dramatischen Kunstform geworden, was die alte noch kaum gewesen war. Aber der Gegensatz zur Tragödie war geblieben, ja er trat in gewissem Sinne um so reiner hervor, je mehr hier wie dort der Gedanke in die Handlung verlegt war. Denn der tragischen Katastrophe trat nun erst die Auflösung der komischen Verwicklung als ihr vollkommenes Gegenbild gegenüber. Dieser Gegensatz erstreckte sich dann zugleich auch auf die Stoffe. Auch die neuere attische Komödie entnahm diese in erster Linie dem bürgerlichen Leben. Doch waren es nicht mehr einzelne in Staat und Gesellschaft einflußreiche Persönlichkeiten oder Zeitrichtungen, die sie verspottete, sondern allgemein menschliche Eigenschaften und die aus ihnen sich ergebenden Intrigen und Verwicklungen. Die Komödie verwandelte sich so in ein bald satirisches, bald humorvolles Bild des bürgerlichen Lebens überhaupt. Jene Typen des Schelmen, des Schmeichlers, des Bäurischen und Unflätigen, des Schwätzers, des Prahlers, des Geizigen, des Zerstreuten, des Eiteln u. a., wie wir sie aus den knappen Zeichnungen in Theophrasts Charakteren und einzelne von ihnen in breiterer Ausführung aus Plautus und Terenz kennen, wurden kunstgemäß zu ergötzlichen Handlungen verwertet[1]). Damit hatte die Komödie einen Boden gefunden, auf dem der Dichter im ganzen ungefährdet seinen Witz und gelegentlich auch seine Satire spielen lassen konnte. Denn die Objekte dieser Satire waren Typen, die jedermann bekannt waren, und die doch niemand auf sich selber beziehen mußte.

---

[1]) Bei vielen der Charakteristiken Theophrasts gewinnt man durchaus den Eindruck, daß diesem Schriftsteller bekannte Komödientypen seiner Zeit vorschwebten. Darauf hat namentlich Ribbeck hingewiesen und es durch Einzelheiten zu belegen gesucht. (O. Ribbeck, Abhandl. der sächs. Ges. der Wiss. Phil.-hist. Kl. Bd. 9, 1883, S. 1 ff.; Bd. 10, 1885, S. 1 ff.) H. Reich vermutet, daß außerdem oder sogar vorzugsweise der Mimus dem Theophrast die Anregung zu seinen Schilderungen gegeben habe. Der spätere Mimus bzw. die mit diesem Namen bezeichneten schwank- und operettenartigen Stücke grenzen aber, wie auch Reich hervorhebt, so nahe an die neue Komödie, daß wohl bei Theophrast, insoweit er überhaupt bei der komischen Kunst in die Schule gegangen ist, beide zusammen eingewirkt haben. (H. Reich, Der Mimus, I, S. 307 ff.)

Indem sich nun dabei die Komödie mehr und mehr zugleich in die niederen Sphären des Lebens herabließ, wird wohl auch die alte harmlose Posse, die sich aus den Schaustellungen wandernder Mimen entwickelt und zum Teil schon die gleichen komischen Typen und Motive verwendet hatte, auf die Komödie ihren Einfluß ausgeübt haben. Der Unterschied beider mußte um so mehr verschwinden, als auch jene zwanglosere Form allmählich zu einer künstlerischen Ausbildung fortgeschritten war. Zwischen der Mimologie und Mimodie und der Komödie der hellenistischen Zeit bestand daher wohl kaum ein wesentlich anderer Unterschied, als er etwa heute noch zwischen der Posse mit ihrer musikalischen Abart, der Operette, und dem Charakter- und Intrigenlustspiel besteht. Die Komödie hatte, so viel harmloser sie auch im Vergleich mit ihren Vorbildern Aristophanischer Art geworden war, die satirische Tendenz beibehalten. Nur die Objekte ihrer Satire waren andere geworden. Jene Schwänke und Possen dagegen hatten die Harmlosigkeit des alten Mimus bewahrt, ein Unterschied, der auch noch den analogen Formen späterer Zeiten erhalten geblieben ist. Kultiviert die Posse das Burleske und in ihren die Farben stärker auftragenden Formen besonders auch die Zote, so wirkt das feinere Lustspiel heute noch durch die witzige Verspottung verbreiteter Charaktereigenschaften, durch komische Verwicklungen, schlau eingefädelte Intrigen und ihre Lösungen. Das sind eben die Gattungen der Charakter- und der Intrigenkomödie, welche die hellenistische Zeit ausgebildet, und von denen die erstere noch am meisten einen Schimmer der alten Aristophanischen Komödie bewahrt hat. Indem bei einzelnen dieser Stoffe die Verwicklung allein schon den Reiz der Handlung ausmacht, ohne die Komik der Charaktere und der Situationen zu Hilfe zu nehmen, vollzieht sich dann in manchen Fällen der Übergang zu einer dem späteren Schauspiel verwandten Form. Schließlich haben die Römer noch eine ihrer Geistesart adäquate Art dramatischer Dichtung hinzugefügt: das historische Schauspiel[1]), womit dann die Gattungen erschöpft waren, deren

[1]) Allerdings ist zu bemerken, daß von dramatischen Werken dieser Gattung nur ein einziges erhalten ist: die den Untergang der Claudier behandelnde Octavia, die früher dem Seneca zugeschrieben wurde, aber wahrscheinlich einem etwas späteren Dichter angehört.

Grenzen auch das neuere Drama in keinem wesentlichen Punkte überschritten hat. Selbst die Oper ist davon nicht auszunehmen, da sie im Grunde nur eine unter der Beihilfe der erweiterten musikalischen Mittel entstandene Übertragung der alten Mimodie auf die Komödie ist, während das moderne Musikdrama in gewissem Sinn auf eine Erneuerung der antiken Tragödie innerhalb des Gedankenkreises der modernen Welt und mit den ihr zu Gebote stehenden dramatischen und melodischen Ausdrucksmitteln ausgeht.

g. Das neuere Drama.

Indem sich so das neuere Drama einschließlich der Oper immer noch auf dem Boden der allgemeinen Motive und Kunstformen bewegt, die in dem Drama der Griechen und seiner Fortsetzung in die hellenistisch-römische Zeit zur Ausbildung gelangt sind, ist die Frage der Weiterentwicklung dieser Formen in der späteren Kunst zunächst eine historische Aufgabe, die freilich im einzelnen immer wieder auf psychologische Motive zurückführt, wobei aber diese teils der Individual-, teils der speziellen Völkerpsychologie zugehören. Denn nun handelt es sich nicht mehr um die Frage, wie und unter welchen allgemeingültigen psychischen Bedingungen überhaupt bestimmte geistige Erzeugnisse von universeller Bedeutung entstanden sind, sondern um die andere, wie sie sich unter dem weiteren Hinzutritt bestimmter historischer Momente und unter dem Einfluß der spezifischen Geistesrichtungen einzelner Völker weiterentwickelt haben. Nur in einer Beziehung bedarf im allgemeineren völkerpsychologischen Interesse das Bild, das die Entwicklung des Dramas im griechisch-römischen Altertum bietet, noch der Vervollständigung: insofern nämlich, als hier die wichtige Frage sich anschließt, in welchem Umfange die Ausbildung der dramatischen Kunst bei den Griechen wirklich allgemeingültige Züge menschlischer Geistesentwicklung an sich trägt und nicht bloß, wie es in einzelnen Eigenschaften ja zweifellos der Fall ist, einen singulären Charakter besitzt. Um diese Frage zu beantworten, wird man vor allem feststellen müssen, ob jene Entwicklung an andern Orten und zu andern Zeiten in den Hauptmotiven und ihrer Abfolge im ganzen eine übereinstimmende gewesen sei.

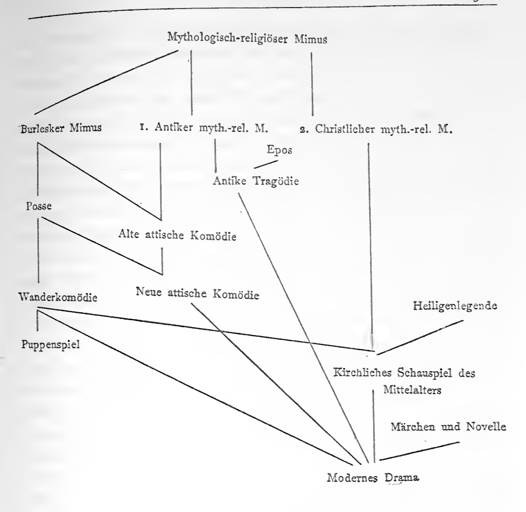
Insoweit nun diese Frage den Ursprung des Mimus berührt, ist oben schon ihrer gedacht worden. Hier besitzen wir gerade für die allerersten Anfänge so zahlreiche ethnologische Zeugnisse, daß an einer weitgehenden Übereinstimmung nicht wohl zu zweifeln ist. Anders steht es mit dem für den späteren Verlauf dieser Entwicklung maßgebenden Ursprung des eigentlichen Dramas und seiner Differenzierung. In diesem Falle bildet der weitreichende historische Zusammenhang der Erscheinungen das Haupthindernis, das der Feststellung irgendeiner psychologischen Allgemeingültigkeit im Wege steht. Denn hier beschränkt sich unsere Kenntnis solcher Erscheinungen, die an den Übergang zu einer von den primitiven Stämmen noch nicht erreichten, erst unter der Wirkung des Epos entstandenen Stufe religiöser Kultur gebunden sind, auf die Kulturvölker der alten Welt. Bei diesen sind aber die Einflüsse der Kulturübertragung, die sich mit den etwa vorhandenen spontanen Neubildungen kreuzen, so stark und nicht selten so unberechenbar, daß es meist zweifelhaft bleibt, ob nicht selbst eine scheinbare Neubildung dennoch unter dem Einfluß älterer oder anderwärts übernommener Vorbilder steht. Nur einen Fall zeigt uns noch die spätere Geschichte, in dem zwar von einer absolut selbständigen Entwicklung ebenfalls nicht zu reden ist, wo aber die Eigenart der Erscheinungen so sehr auf Motive eines neuen Anfangs hinweist, daß immerhin eine relative Selbständigkeit angenommen werden kann. Dies ist jene Entwicklung des neueren Dramas aus dem Mysterienspiel der mittelalterlichen Kirche, auf die oben bei Gelegenheit des religiösen Mimus bereits hingewiesen wurde, von dem in diesem Fall die Anfänge des Dramas kaum zu scheiden sind. Hier liegen in der Tat die Bedingungen eines Fortschritts zur dramatischen Gestaltung der Kultushandlung und zur allmählichen Lösung von dieser klar vor Augen, und hier ist neben der Selbständigkeit zugleich die Analogie mit der Entstehung des antiken Dramas eine unverkennbare, so daß auch eine allgemeine Übereinstimmung der psychologischen Motive wahrscheinlich wird.

Von diesem Ursprungsmoment an steht dann freilich das neuere Drama unter einer solchen Fülle von Kultureinflüssen, und die Komplikation der Erscheinungen wird eine so unabsehbare, daß nur noch gewisse Hauptzüge von allgemeinerer psychologischer

Bedeutung festzustellen sind. Auf den einen, auf das unmittelbare Hervorwachsen der Komik aus dem nach seinem Grundcharakter tragischen Stoff, wurde oben schon hingewiesen. Diese Unterbrechung der tragischen Spannung durch komische Einschaltungen ist der modernen Tragödie eigen geblieben, wo immer sie nicht etwa durch das Vorbild der Antike von diesem ihr durch das kirchliche Schauspiel frühe schon angewiesenen Weg abgedrängt wurde. An diesem Merkmal läßt sich daher auch einigermaßen die Größe des Einflusses bemessen, den jenes Vorbild im Verhältnis zu sonstigen Einwirkungen ausgeübt hat. Der Kontrast der klassischen Tragödie der Franzosen und ihrer Ergänzung durch das Molièresche Lustspiel mit dem Drama Shakespeares und seiner englischen Vorläufer ist für dieses Verhältnis bezeichnend. Dort eine in die vornehme Gesellschaft des absoluten Königtums übertragene Nachahmung der heroischen Tragödie und der Charakter- und Intrigenkomödie alten Stils, hier ein bunter Zusammenfluß alter und neuer Elemente, neben den Reminiszenzen an die römische Tragödie und Komödie die Rückwirkungen des kirchlichen Schauspiels in seinen späteren, der freien Komposition einen weiteren Spielraum bietenden Beispielen, außerdem die reiche Märchen- und Novellenliteratur der Renaissance, und endlich wohl nicht an letzter Stelle jener nie unterbrochene Strom wandernder Mimen, die in neuer wie alter Zeit dem schaulustigen Publikum auf Messen und Märkten burleske Szenen aus dem Leben, Geschichten von Mordtaten und andern schrecklichen Ereignissen vorführten, und aus denen die Wanderkomödie mit ihrem Ableger, dem Puppenspiel, hervorging. Das moderne Drama, soweit es nicht in die Bahnen der antikisierenden Tragödie und Komödie zurücklenkt, ist der nächste Rechtsnachfolger dieses wandernden Spiels, auf das es selbst wieder durch die Überlieferung seiner Stoffe zurückgewirkt hat, wie sich denn auch die Wanderbühne und die soziale Stellung der fahrenden Leute noch lange Zeit auf das moderne Schauspiel vererbt haben. Dieser vielseitige Ursprung und nicht zum wenigsten die nahe Beziehung zu der von dem Zwang aller Regeln freien mimischen Kunst hat dem modernen Drama seine originale Bedeutung gegeben. Nur in einer Beziehung hat es die Schranken nicht überschritten, die ihm in der Antike gezogen waren. Hatte die Komödie schon in alter Zeit es nicht ver-

schmäht, in die Tiefen der menschlichen Gesellschaft zu steigen und ihnen sogar mit Vorliebe ihre komischen Figuren entnommen, so blieben die Träger der Tragödie ausschließlich Heroen oder Helden oder mindestens Menschen, die auf den Höhen des Lebens standen. Erst das 18. Jahrhundert, dieses Jahrhundert der Aufklärung und des aufstrebenden Bürgertums, hat in der »bürgerlichen Tragödie« eine Gattung des Dramas geschaffen, die das Tragische der Konflikte und Leiden des täglichen Lebens zur künstlerischen Darstellung brachte. Die psychologischen Motive dieses Gegensatzes sind unschwer zu erkennen. Komische Figuren und Situationen sind überall zu finden, und im gemeinen Leben treten sie offener zutage als in der höheren Gesellschaft. Auch kann man über Bauern, Handwerker und Sklaven leichter ungestraft lachen als über Machthaber und Vornehme. Dagegen hatte noch Voltaire die Erhebung des gewöhnlichen Menschen in die Sphäre des Tragischen eine Herabwürdigung des Kothurns genannt. In der bürgerlichen Tragödie errang sich der »dritte Stand« auf künstlerischem Gebiet die Rechte, die ihm die Revolution auf dem politischen, und die ihm zuvor schon die Philosophie auf dem der geistigen Bildung verschafft hatte. Zuerst nur schüchtern als eine Ergänzung der Tragödie hohen Stils zugelassen, eroberte sich das bürgerliche Drama im Laufe des 19. Jahrhunderts in dem Maße die Vorherrschaft, als die psychologische Vertiefung in die tragischen Probleme eine intimere Nähe der Gegenstände verlangte, und als die tragischen Konflikte, die das allgemeine Interesse beschäftigten, mehr und mehr selbst dem Leben der bürgerlichen Gesellschaft angehörten. Darum kann man sich nicht wundern, daß die Alten zwar eine bürgerliche Komödie, aber keine bürgerliche Tragödie besaßen. Sie konnten sie nicht besitzen, weil der antiken Gesellschaft die Bedingungen dazu mangelten. Der dritte Stand in der modernen Bedeutung des Wortes ist erst das Erzeugnis der modernen Kultur, die in ihrem unaufhaltsamen Fortschritt dem Kampf des dritten den des vierten Standes und damit dem bürgerlichen Trauerspiel auch noch die Arbeitertragödie folgen ließ. So erscheint die Erweiterung des Tragischen zum allgemein Menschlichen als das Ziel dieser Entwicklung. Bei den Göttern und Heroen hat die Tragödie begonnen, zu den Großen und

Mächtigen ist sie dann fortgeschritten, um schließlich bei dem Menschen als solchem zu endigen. Hierin wiederholt sich ein Wandel der Erscheinungen, der genau in der gleichen Weise bei der Epik in dem Übergang des Heldengesanges zum modernen Roman sich ereignet hat. Aber bei dem Drama tritt er deshalb besonders augenfällig hervor, weil er hier durch den Kontrast mit der von früh an die Niederungen des Lebens mit Vorliebe aufsuchenden komischen Kunst gehoben wird, und weil deutlicher als irgendwo sonst die Umwandlungen des gesellschaftlichen Lebens und der sittlichen Anschauungen als die treibenden Kräfte zu erkennen sind. Um so bemerkenswerter ist es, daß bei diesem Wechsel der Objekte des tragischen Interesses das Tragische als solches eine ähnliche Konstanz wie das Komische bewahrt hat. Gewiß gehen eine Sophokleische und eine Shakespearesche Tragödie und ein bürgerliches Trauerspiel wie »Kabale und Liebe« in den Motiven und Mitteln des Tragischen ebensoweit auseinander, wie die Weltanschauungen der Zeitalter verschieden sind, denen diese Werke angehören. Aber es bleibt ihnen bei allem dem etwas Gemeinsames, das sich nicht bloß in der verwandten Wirkung auf den Zuschauer, sondern auch in dem zu allen Zeiten gleichbleibenden Gegensatze zum Komischen offenbart. In diesem Sinne kann man daher sagen, daß eine neue Grundform des Dramas seit den Griechen nicht mehr entstanden ist. Auch das bürgerliche Trauerspiel und das psychologische Drama der Gegenwart bleiben Tragödien, und die Gegensätze des Tragischen und Komischen sind die gleichen geblieben, die sie in der Kunst des Altertums gewesen. Daraus ergibt sich, daß dieser Gegensatz in den unveränderlichen seelischen Eigenschaften des Menschen selbst seinen Grund haben muß. Um seine psychologischen Wurzeln zu finden, wird es aber erforderlich sein, den psychologischen Bedingungen des Motivwandels näher zu treten, durch den jene Gegensätze zu verschiedenen Zeiten ihre so verschiedenen Färbungen empfangen haben. Um eine Grundlage für diese Betrachtung zu gewinnen, fassen wir die oben dargelegten genealogischen Beziehungen der dramatischen Kunstformen schließlich in einem kurzen Schema zusammen:



h. Psychologie der komischen Motive.

Der früheste unter allen Vorgängen des Motivwandels und in gewissem Sinne zugleich der beharrlichste, da er auf den späteren Stufen immer wieder von neuem sich wiederholen kann, ist der Übergang des Ernsthaften in das Burleske. Er geht der Entstehung eines eigentlichen Dramas lange voraus und ist weiterhin jeden Augenblick bereit, sich, wo die Gelegenheit günstig ist, des ernsten Dramas selbst zu bemächtigen. Er ist endlich ethnologisch von allgemeingültiger Bedeutung: es gibt kein noch so primitives Volk, dem er unbekannt wäre. Zwei psychologische Bedingungen sind es aber, die diesen Übergang herbeiführen, und die eng an den Bedeutungswandel sich anschließen, den der dem mythologischen Mimus vorausgehende Kulttanz erfahren hat. Während das mythologische Motiv, das den aus Gesang und Tanz bestehenden Mimus

ursprünglich ins Leben rief, allmählich verblaßt, erhöhen sich die Lustgefühle, die schon den beiden Faktoren des Mimus, dem Gesang und dem Tanz, eigen sind. Je mehr sich nun die ursprünglichen Affekte der schwankenden Hoffnung und Furcht, die den Zauberkultus begleiten, ermäßigen, um so stärker wachsen diese ihnen entgegengesetzten Wirkungen und tragen so dazu bei, die primäre mythologische Bedeutung zurückzudrängen. Indem aber gleichwohl diese immer noch nachwirkt, werden jene kompensierenden Lustgefühle zugleich durch den Kontrast, der die der vorangegangenen Belastung des Gemüts folgende Erleichterung begleitet, mächtig gehoben. So wirkt die Gorgonenmaske in ihren primitiven Bildungen (Fig. 21 *A* und *B*, S. 150) in dem Augenblick nicht mehr schreckenerregend, sondern burlesk, wo der Glaube an ihre Zauberkraft geschwunden ist, und die komische Wirkung steigert sich, wenn die Maske abgelegt wird und der Mensch, der sie getragen, sein eigenes Gesicht zur Gorgonenfratze verzerrt. Denn nun wird die Furcht, die die fremdartige Maske immer noch einflößt, vollends zerstreut; und außerdem tritt jetzt zu dem Gefühl der Entlastung von der vorangegangenen Furcht noch als ein zweites Kontrastgefühl das des wirklichen Gesichts und der angenommenen Fratze. Dieser zweite Kontrast steigert sich wieder durch die Tierähnlichkeit der Fratze, weil er nun selbst eigentlich aus einer Summation zweier Kontraste besteht: aus dem des tierischen und menschlichen Gesichts, und aus dem andern der bloß tierähnlichen Fratze mit dem wirklichen Tiergesicht. Die ähnlichen Motive finden wir bei der burlesken Tierpantomime vereinigt, wie sie denn in allen den Fällen wiederkehren, wo eine ursprüngliche Zauberzeremonie durch das Verschwinden der Zaubervorstellungen, auch wenn es nur ein vorübergehendes ist, zur Burleske wird. Eine kleine Modifikation erfährt der psychische Vorgang nur, wenn eine ernste Zeremonie durch burleske Einschaltungen unterbrochen wird, wie bei dem Salbenkrämer im christlichen Osterspiel oder bei den ihren Wettlauf zum Grabe antretenden Aposteln. Hier tritt der sukzessive Kontrast zwischen der heiligen Handlung und der komischen Figur oder Situation stärker hervor. Aber es fehlt auch der zweite, simultane Kontrast nicht: der Wettlauf und die ehrwürdige Person des Apostels sind Gegensätze, die zu der bizarren Unterbrechung

der ernsten Handlung verstärkend hinzukommen. Die analogen Verhältnisse wiederholen sich weiterhin, wo immer das Komische entweder in einem einzelnen Akt oder in einer Reihe von Handlungen auftritt. Stets setzt die Komik den Ernst voraus; denn sie besteht in der Umkehrung eines ernsten Eindrucks in sein Gegenteil und in einer durch diese Auflösung hervorgebrachten Entlastung des Gemüts[1]). Indem sich nun dieser Kontrast aus assoziativen und direkten Faktoren zusammensetzt, vollzieht sich zugleich eine Verschiebung der komischen Motive, wobei die Abnahme der einen und das Wachstum der andern, die für sie eintreten, in einer auf- und abwogenden Bewegung verläuft. So steht die Tierfratze nur da auf der Höhe der komischen Wirkung, wo das ehemalige mythologische Motiv der Furcht eben überwunden ist und in dem verzerrten Gesichtsausdruck immer noch anklingt, oder wo der Wettlauf der Apostel im Mysterienspiel gleichzeitig von dem ergreifenden Eindruck der vorangegangenen Passion und von der würdigen und ernsten Rolle der beiden Apostel sich abhebt. Tritt der assoziative Faktor zurück, ist z. B. die Erinnerung an den mythologischen Eindruck der Tiermaske erloschen, oder die Passionshandlung aus einer religiös erhebenden Feier zu einem weltlichen Spiel geworden, so wird daher die komische Wirkung stark herabgesetzt. Darin liegt der nächste Grund dafür, daß das niedrig Komische einer reiferen Auffassung überhaupt nicht mehr komisch erscheint.

Das verschwundene assoziative Motiv kann nun aber durch ein neues ersetzt, und es kann so der komische Effekt wieder verstärkt und zugleich auf eine höhere Stufe gehoben werden. So hat die alte attische Komödie, nachdem die Motive der mimischen Burleske und Tierpantomime, aus denen sie hervorgegangen, hinfällig geworden waren, einen neuen Antrieb durch ihren Gegensatz zur Tragödie gewonnen, der sie nicht bloß, um überhaupt die Neigung der Menge

[1]) Daß der Kontrast ein wesentlicher Faktor der komischen Wirkung sei, ist bereits von verschiedenen psychologischen Beobachtern nachdrücklich betont worden, wenn auch über die nähere Natur des komischen Kontrastes und sein Verhältnis zu andern Kontrastformen die Meinungen zum Teil auseinandergehen. Ich verweise hier namentlich auf die treffliche Sammlung von Beispielen ästhetischen Kontrastes bei E. Kraepelin, Zur Psychologie des Komischen, Philos. Studien, Bd. 2, 1885, S. 128 ff., 327 ff., und auf die kritische Untersuchung von Th. Lipps, Komik und Humor, 1898, und Ästhetik, I, 1903, S. 573 ff.

zum Scherzhaften zu befriedigen, sondern um dieses Gegensatzes willen ebenso nachfolgte, wie der ausgelassene dionysische Festzug dem ernsten Dithyrambus gefolgt war, und wie überall sonst das Komische durch den vorangegangenen ernsten Eindruck gehoben wird. Die Heroen und ihre tragischen Schicksale bildeten den Hintergrund, von dem die Alltäglichkeiten des Lebens der Gegenwart wirksam sich abhoben. Dadurch wurde zugleich das direkte komische Motiv in seiner Bedeutung verändert und gehoben. Nun war es nicht mehr die Situation, sondern der Dialog und die Handlung, aus denen die komische Wirkung hervorwuchs. Der Handlung ordnete sich zunächst die pantomimische Situationskomik, dann auch der in den Anfängen der höheren Komödie noch vorherrschende witzige Dialog unter. Die Handlung aber dehnte allmählich über alles sich aus, was im Leben und Tun des Menschen widerspruchsvoll und doch im Lichte einer objektiven Betrachtung als ein notwendiger, im Widerstreit der Kontraste das Lebensgefühl erhöhender Inhalt des Lebens erscheint. Indem die Komödie den Kampf des Lebens, in dem solche Kontraste nicht zerstörend, sondern erhaltend und durch die Ausgleichung der Widerstände, die das Leben bedrücken, befreiend gegeneinander wirken, zur künstlerischen Darstellung bringt, erhebt sie über jenen Kampf und entlastet das Gemüt. In dieser von nun an festgehaltenen Richtung vollzieht sich dann der weitere Wandel der Motive überall im Sinne der Interessen und der Kämpfe, die jeweils das Leben selbst erfüllen. Schon die alte attische Komödie, die der geschlossenen Handlung noch entbehrt, stellt in der dialektischen Wechselrede der Hauptpersonen den Kampf in den Mittelpunkt des Stücks; und durch den Übergang dieser Dialektik in die Handlung selbst gewinnt dann eigentlich erst die Komödie ihre dramatische Form[1]. Neben den dauernden treten daher mehr oder minder vergängliche Motive auf die komische Bühne, und auch hier wiederholt sich die schon in die allerersten Anfänge des burlesken Mimus hineinreichende Erscheinung des Untergangs und der Neubildung der Motive. Dieser Wandel erfolgt schließlich nach den gleichen elementaren Gesetzen

---

[1]) Vgl. oben S. 502 f. Über die Bedeutung des Kampfes im modernen Lustspiel. Walter Harlan, Schule des Lustspiels (o. J.), S. 84 ff.

wie der reguläre Bedeutungswandel der Wörter, abgesehen davon, daß der letztere in einer weit beschränkteren Sphäre sich abspielt. Besonders jene Verschiebungen der Vorstellungen, die wir beim assimilativen Bedeutungswandel als den Hauptausdruck der Veränderungen des geistigen Horizontes kennen lernten, kehren hier, nur in unendlich komplizierteren Formen, wieder.

Bei allem dem bewahrt aber das Komische in dem Sinne seine allgemeine psychologische Bedeutung, als überall, von den rohen Anfängen des burlesken Mimus an bis zu den höchsten Formen des modernen Charakter- und Intrigenlustspiels, einerseits der Kontrast der Situationen, Handlungen und Reden menschlicher Personen untereinander und mit vorangegangenen, aber im Bewußtsein nachwirkenden Vorstellungsinhalten und anderseits das unmittelbare Gefühl der Überwindung und Ausgleichung dieser Gegensätze die Grundmotive der komischen Wirkung bleiben. Diese selbst besteht daher subjektiv in dem durch die Aufhebung des Gegensatzes hervorgerufenen Gefühl der Entlastung des Gemüts, das durch seine weitere psychische Rückwirkung zu einem Gefühl der Befreiung von den Hemmnissen des Daseins wird. Nur jene beiden Faktoren in ihrer Vereinigung und Wechselwirkung bilden den komischen Effekt. Kontrast und Widerspruch allein genügen dazu nicht: sie können entweder das Gemüt völlig gleichgültig lassen, oder sie können, wenn der Gegensatz objektiv unaufgehoben und bloß der subjektiven Ausgleichung des Zuschauers anheimgegeben bleibt, den tragischen Konflikt in sich schließen. Ebensowenig genügt aber das Gefühl der Entlastung für sich allein: es kann nicht minder die befriedigende Lösung irgendeiner Verwicklung begleiten, die weder in ihrer Entstehung noch in ihrer Lösung einen komischen Charakter hat, sondern im Gegenteil die Anlage zu einer tragischen Katastrophe in sich schließt: in dieser Weise verwertet in der Tat das ernste Schauspiel, das eben eine aus je einem der Faktoren der Komödie und der Tragödie zusammengesetzte Mischform ist, gleichfalls das Gefühl objektiver Entlastung. Doch es fehlt hier jenes Gefühl der Erhebung über die Widersprüche des Lebens, das der echten Komödie ihre das Gemüt befreiende Wirkung sichert.

Diese befreiende, sieghafte Wirkung des Komischen bleibt ihm auf allen Stufen seiner Entwicklung erhalten. Sie ist schon bei der

burlesken Maske zu spüren, hinter der das die Tierfratze überwindende menschliche Angesicht steht, und sie kehrt schließlich bei der humoristischen Figur der feineren Komödie wieder, in der der geistige Wert des Menschen über die kleinliche oder groteske Hülle, die ihn verbirgt, triumphiert.

Sie ergreift aber die geistige wie die physische Seite des Menschen. Indem die Spannung, die der komische Anblick oder die komische Verwicklung der Handlung erzeugt, alles andere aus dem Bewußtsein drängt, bewirkt die schließliche Lösung dieser Spannung ein reines, starkes Lustgefühl, das lange noch vorhält, um dann langsam dem gewöhnlichen Verlauf wechselnder Gefühle, wie sie die Schwankungen des Lebens mit sich bringen, Platz zu machen. So ist es die für die momentane Erhebung über die Alltagssorgen und Alltagsmühen des Lebens günstigste Kombination der Gefühle, die die Komödie in der wirksamsten Form der Darstellung des Lebens selber hervorbringt: ein Spannungsgefühl, nicht übermächtig, aber stark genug, um alle andern störenden Gefühle kräftig hintanzuhalten; diese Spannung unterbrochen von einzelnen durch die komischen Episoden erzeugten Lusterregungen, die zugleich das allzu starke Anwachsen der Spannung mäßigen; endlich die völlige Lösung, die mit der Aufhebung des Widerspruchs eintritt und eine aus Lust und mäßiger Erregung gemischte Stimmung zurückläßt. Diesen psychischen korrespondieren die physischen Wirkungen auf Blutbewegung, Atmung und Muskelspannungen, die in den begleitenden sinnlichen Gefühlen verstärkend auf die Stimmung zurückwirken. Unter ihnen sind besonders die Lachbewegungen charakteristisch und wirksam zugleich. Sie sind keineswegs Begleiter der komischen Wirkung überhaupt, da sie der intensiven Lösung der Spannung sowohl wie ihren Nachwirkungen fehlen. Aber sie sind treue Begleiter der kurz vorübergehenden komischen Episoden. Denn ihr eigenstes Gebiet ist der Witz, bei dem die Spannung und lustvolle Lösung Schlag auf Schlag einander folgen. Wie das Lachen als flüchtige Unterbrechung der Spannung in diese eine oszillierende Bewegung bringt, so besteht der einzelne Lachanfall in einer kurz vorübergehenden Beschleunigung und Verstärkung der Atmung mit unverhältnismäßiger Kraft der Exspirationsstöße, eine Muskelaktion, die das wohlige Gefühl, das mäßige Muskelerregungen begleitet,

in einem durch die rasche rhythmische Wiederholung hochgesteigerten Grade auslöst. So ist das Lachen psychologisch betrachtet eine zum Reflex gewordene Ausdrucksbewegung, die wahrscheinlich in der Urzeit des Menschen aus lauten, oft wiederholten freudigen Ausrufen bestand, daher sie auch noch heute von stoßweisen Stimmlauten und von einer Veränderung der Respirationsrhythmik im Sinne der verstärkten Exspiration begleitet ist. Man könnte es einen zum Reflex umgewandelten Jubelruf nennen, der auch in dem mechanisch gewordenen Zustand, in den er übergegangen ist, die gleichzeitig erfreuende und entlastende Wirkung bewahrt hat, die ihm als einer ursprünglichen Willenshandlung eigen war. In dieser seiner Eigenart ist das Lachen ebenso ein körperliches Bild der Entlastung des Gemüts, wie es durch die sinnlichen Gefühle, die es hervorbringt, eine kräftige Unterstützung der lusterregenden Wirkung jener Entlastung ist.

i. Psychologie der tragischen Motive.

Später als der burleske Mimus, an den sich dann weiterhin die Komödie anschloß, hat sich die Tragödie aus dem ernsten religiösen Mimus entwickelt. So sind denn auch viele im übrigen geistig hochstehende Kulturvölker in der Ausbildung der dramatischen Kunst nicht über die Komödie hinausgekommen. Der Grund davon liegt wahrscheinlich in der starken erhaltenden Kraft, die jenen ernsten Teilen des religiösen Kultus, dem Hymnus und der Liturgie, innewohnt, und die naturgemäß um so mächtiger ist, je mehr das religiöse Leben, etwa noch unterstützt durch Priesterschaft und Kultgenossenschaften, zur Bewahrung des Überlieferten hinneigt. Die Tragödie, so tief religiös sie auch in ihren ersten Anfängen gestimmt sein mag, ist doch in dem Sinne eine Verweltlichung des Kultus, als sie statt der Götter Heroen und Menschen in den Mittelpunkt der religiösen Ideen stellt, während die burleske Posse, eben weil sie von frühe an höchstens eine äußere Zugabe zum religiösen Kultus ist, diesen als solchen unberührt läßt. Darum sind die Kulturvölker von strengster Religiosität nicht zur Entwicklung einer Tragödie gelangt. So haben sie die Römer erst in später Zeit von den Griechen übernommen, und den Indern ist sie überhaupt fremd geblieben. Doch die strengere ist nicht unbedingt die tiefere Religiosität.

Indem die griechische Tragödie die der epischen Dichtung entlehnte Heroensage in die festliche Ausgestaltung des religiösen Kultus hereinzog, erweiterte sie nicht bloß das Gebiet des letzteren, sondern sie gab zugleich dem religiösen Gefühl einen ungleich reineren und mächtigeren Ausdruck, als es die vorangegangene Hymnendichtung vermocht hatte, indem sie die Macht der Götter und die Ergebung in ihren Willen an erhabenen Beispielen menschlicher Irrungen und Leiden vor die Seele führte. Darum hat die Dichtung eines Äschylus und Sophokles gerade so gut wie das freilich künstlerisch unvollkommener gebliebene kirchliche Schauspiel des Mittelalters durchaus den Charakter der religiösen Tragödie. Aber freilich trägt es eben durch dieses Hinabsteigen in die Tiefe des menschlichen Lebens, dessen Schicksale sich ins Große gehoben in den Heroen des Dramas widerspiegeln, auch schon den Keim zu einem Motivwandel in sich. Mit der Idee der leidenden Ergebung in den göttlichen Willen verbindet sich die andere der läuternden Wirkung des Leidens auf den Menschen selbst, worauf dann, gemäß dem gewöhnlichen Prozeß der Verschiebung der Motive, schließlich das letztere allein zurückbleibt. So wird die religiöse zur moralischen Tragödie. Aber auch diese bildet noch nicht das Ende der hier sich entwickelnden Motivreihe. Die Idee, daß das Moralische weder die ganze Persönlichkeit ausmache noch auch für sich allein imstande sei, über den tiefen Ernst des Lebens hinwegzuhelfen, regt sich in verschiedenen Formen, in der das Leben verneinenden Schreckens- und Schicksalstragödie ebenso wie in der umgekehrt dem tragischen Problem ausweichenden Zwischenform des Schauspiels, das tragisch beginnt und komödienhaft endet. Dieses Oszillieren der Motive ist mit der Verweltlichung des Dramas unvermeidlich verbunden, weil sich in jenen Gegensätzen die freilich oberflächlichste, aber eben darum nächste Lösung des Lebensproblems spiegelt, die nur entweder eine schlechthin pessimistische oder optimistische sein kann. Doch die siegreich gebliebene Richtung der modernen Tragödie ist einen Weg gegangen, der mitten zwischen jenen Gegensätzen hindurchführt. Ihr ist das Leiden so wenig wie der befriedigte Genuß das Grundmotiv der tragischen Kunst, sondern auch ihr besteht dieses Motiv in dem Kampf des Lebens. Aber es sind nicht, wie in der Komödie, die Kämpfe, die

sich auf der Oberfläche desselben bewegen, und die, indem sie die Kraft der Überwindung in sich selbst tragen, durch die befriedigte Lösung der Konflikte das Lebensgefühl erhöhen; sondern es sind die Kämpfe, die das menschliche Leben in seinen Tiefen erregen, die den Inhalt der Tragödie ausmachen. Es sind die Kämpfe, in denen, weil in ihnen immer wieder von neuem die Frage nach der Bedeutung des Daseins selbst sich erhebt, ebensoviele Probleme des letzteren enthalten sind. Die Tragödie beantwortet diese Fragen nicht, sie löst nicht die Probleme, aber sie stellt sie in künstlerisch geschlossenen Handlungen anschaulich dar. Das alltägliche Leben verbirgt diese Probleme unter der Oberfläche seiner kleinen Kämpfe, seiner Erfolge und Mißerfolge. Doch bei den schweren Konflikten, bei denen es sich um Sein oder Nichtsein der Persönlichkeit selbst handelt, treten sie unverhüllt zutage. Indem sie diesen tiefen Ernst des Lebens vorführt, wirkt auch die Tragödie durch Kontraste. Allein es sind nicht die sich hebenden Kontraste der Charaktere und Verwicklungen, die in der Komödie durch ihre objektive Lösung die Freude am Leben steigern, sondern es sind jene Probleme, für die es eine objektive Lösung überhaupt nicht gibt, weil sie entweder den Untergang der Persönlichkeit oder den unwiederbringlichen Untergang der Werte, die für sie das Leben lebenswert machen, zu ihrem Inhalte haben[1]). So bleibt hier die einzig mögliche Lösung die s u b j e k t i v e, die gleicherweise im Gemüt des Dichters wie des Zuschauers vor sich geht, und die ihre Macht dadurch empfängt, daß sie von beiden in die Seele des tragischen Helden projiziert wird. Darum weckt das Schicksal dieses Helden weder Schrecken noch erregt es ausschließlich oder auch nur vorwiegend Mitleid. Der Schrecken bildet gar keine, das Mitleid eine unzulängliche Lösung des tragischen Konfliktes. Vielmehr ist die Erhebung über das Leben selbst und die in dieser Erhebung liegende Entlastung des Gemüts das Motiv, dem die Tragödie in dem Aufbau ihrer Handlung zustrebt, und das in

[1]) Ein näheres Eingehen auf die ästhetische Bedeutung der Tragödie liegt außerhalb des Zweckes dieser völkerpsychologischen Betrachtung. Ich verweise in dieser Beziehung auf die kritische Erörterung der verschiedenen ästhetischen Theorien bei Th. Lipps, Der Streit über die Tragödie, 1891, und J. Volkelt, Ästhetik des Tragischen, 1897.

ihrer Wirkung als erreichter Zweck wiederkehrt. Wie der befriedigende Abschluß der Komödie durch die objektive Lösung der komischen Verwicklungen vermittelt wird, so ist daher umgekehrt die Steigerung des Konflikts zur tragischen Katastrophe die Bedingung der subjektiven tragischen Lösung. Die moderne Tragödie hat diesen Gedanken in der Fortbildung und Überwindung der das christliche Schauspiel des Mittelalters beherrschenden Idee der Erlösung entwickelt. Unter den Geistern, die die Wiege des modernen Dramas umstanden, hat daher der des kirchlichen Schauspiels, aus dem es zunächst erwachsen, über alle andern die Vorhand gewonnen. Damit hat aber der Grundgedanke des Dramas, wie er als Ausdruck der Stimmungen der Zeit in dieser Kunstform, die ein Bild des Lebens selbst sein will, mehr als in jeder andern sich ausprägt, in gewissem Sinne einen Kreislauf der Motive zurückgelegt. Denn die neue Tragödie hat sich in ihrem innersten Wesen jenem religiösen Drama wieder genähert, von dem das antike ebenso wie das kirchliche Schauspiel ausgegangen waren. Nur sind die religiösen Motive innerlichere geworden. Nicht in der Ergebung in den Willen der Götter und nicht in der Hoffnung auf die Erlösung durch die göttliche Gnade, sondern in der Erhebung des eigenen Willens, die Ergebung und Erlösung zugleich ist, besteht über alle Schwankungen und Irrungen hinweg der innerste Kern der neuen Tragödie.

Damit sind wir zugleich der letzten Frage gegenübergetreten, die hier sich aufdrängt. Gibt es in diesem stetigen Wandel der tragischen Grundmotive nicht doch schließlich ein Gemeinsames, das sie alle wieder zu einer Einheit zusammenschließt? In diesem Gemeinsamen würden wir dann den allgemeinen Begriff des Tragischen zu sehen haben. Freilich nicht einen Begriff in dem Sinne, daß dadurch das Wesen derselben ein für allemal und für alle Zeiten festgelegt würde. Gibt es doch einen solchen Begriff nicht einmal für die Komödie, obgleich diese ihrer ganzen Natur nach weniger tief mit der Lebensanschauung der Zeiten zusammenhängt. Vielmehr kann es hier wie dort nur insofern einen zusammenfassenden Begriff geben, als man in diesem die Grundfrage zu bezeichnen sucht, die das Drama auf den verschiedenen Entwicklungsstufen der tragischen Kunst behandelt, die es aber zu verschiedenen Zeiten

verschieden beantwortet. Oder, psychologisch gesprochen, es kann sich auch hier, wie beim Komischen, nur um den allgemeinen Charakter der seelischen Prozesse handeln, die zu jeder Zeit durch die tragischen Motive ausgelöst werden, wie abweichend auch sonst diese Motive sein mögen. Daß es in der Tat einen solchen allgemeinen Charakter des Tragischen gibt, das erhellt schon daraus, daß die großen Werke der tragischen Kunst der Vergangenheit auch uns noch ergreifen, wenn wir auch schwerlich mehr ganz das nachfühlen können, was die Zeit, aus der sie hervorgingen, empfand, sondern immer geneigt bleiben, unser tragisches Gefühl dem jener Zeit zu substituieren. Doch eben das bedeutet wiederum, daß, wenn wir dieses psychologische Verhalten ins Logische übersetzen wollen, die tragischen Probleme in ihrem Wesen dieselben geblieben sind, daß aber nicht bloß ihre äußeren Bedingungen, sondern auch ihre Beantwortungen sich verändert haben, weshalb wir denn überall geneigt sind, unsere eigene Lösung der dramatischen Konflikte in die Werke der Vergangenheit zu projizieren. Es ist vielleicht nicht zum wenigsten dieser unvermeidliche Prozeß psychischer Assimilation, der für uns heute noch die Werke Shakespeares, und der uns erst recht die der griechischen Tragiker zu Quellen tragischer Erbauung macht.

Welches ist nun aber dieser psychologische Vorgang, der, weil allgemein menschlicher Art, das unvergängliche Thema der Tragödie aller Zeiten geblieben ist? Es ist nicht die tragische Katastrophe als solche, die uns darüber Aufschluß gibt; ebensowenig sind es die Wirkungen dieser, die Affekte des Schreckens oder des Leides, die ihr folgen, und die unsere eigene Furcht und unser Mitleid erwecken. Auch diese Affekte sind freilich allgemein menschlich. Aber da, wo die Tragödie ihre höchsten Wirkungen erreicht hat, sind sie niemals die Grundmotive der tragischen Handlung gewesen. Das unvergängliche Thema der Tragödie, das für die Zeitgenossen des Äschylus ein ebenso tiefes, niemals ganz zu lösendes und doch immer wieder sich aufdrängendes Problem war wie für die Shakespeares und für unsere eigene Zeit, ist der Konflikt des menschlichen Wollens und Könnens. Wohl ist auch dieser Konflikt alltäglich, und wir nehmen ihn, wo es sich um das Mißlingen unserer gewöhnlichen Entwürfe und Unternehmungen handelt,

als ein Unvermeidliches hin. Doch dieses Unvermeidliche wird zum Tragischen, wenn nicht ein einzelnes Unternehmen, sondern wenn eine ganze Persönlichkeit auf dem Spiele steht, und wenn daher der Konflikt zwischen Wollen und Können einer Katastrophe entgegenführt, durch die die wollende Persönlichkeit selbst zugrunde geht. Die Schwere dieses Konflikts ist auch von der Philosophie empfunden worden, und sie hat verschiedene Mittel zu seiner Lösung empfohlen. Die Stoa und die Vedantaphilosophie der Inder erblickten diese in der Verneinung des Willens und damit des Lebens selbst. Aristoteles und Descartes verlangten die Aufhebung des Konflikts durch die Mäßigung der Affekte und die Beschränkung des Wollens auf das Erreichbare, also seine Unterwerfung unter das Können. In der Richtung der ersten dieser philosophischen Antworten liegt die Schreckenstragödie, deren Begriff Schopenhauer verallgemeinert, wenn er die Tragödie eine Darstellung des Jammers der Menschheit und die höhnende Herrschaft des Zufalls und Irrtums nennt. Die zweite Antwort weist auf die Mitleidstragödie mit dem hinter ihr stehenden pädagogischen Zweck der Mäßigung der Affekte hin. Auch in diesen Abarten und Übergangsformen steht ja der Konflikt zwischen Wollen und Können im Vordergrund. Doch der Weg, den sie zu dessen Lösung einschlagen, ist nicht der einzig mögliche, und er ist vor allem nicht derjenige, den die tragische Kunst da gegangen ist, wo sie die Höhepunkte ihrer Wirkung erreicht hat. Da ist es weder die Aufhebung noch die Unterordnung des Willens, die den tragischen Konflikt aufhebt, sondern seine Erhebung über den Kampf widerstreitender Kräfte, eine Erhebung, die nun jene subjektive Lösung des Konflikts als eine Begleiterin der objektiv unvermeidlich gewordenen Katastrophe herbeiführt. In der religiösen Tragödie ist es die Hingabe an den Willen der Gottheit, die den eigenen Willen über das tragische Schicksal emporhebt. In der weltlichen Tragödie ist es die menschliche Persönlichkeit selbst, die sich im Kampf mit den sie überwältigenden Kräften in ihrem eigenen Werte durchsetzt. Auch das ist eine religiöse Erhebung. Nur ist sie innerlicher geworden, und es sind nicht äußere göttliche Mächte, die über Irrtum, Schuld und Schicksal den Sieg davontragen, sondern die Götter, die in der eigenen Brust wohnen. Dieser Verinnerlichung entspricht es, daß zwar die alte ebenso wie

die moderne Tragödie nur Persönlichkeiten, die selbst einen über die gemeinen Wechselfälle des Lebens erhabenen Wert haben, als tragische Charaktere duldet. Doch während darum jene die Heroen zu ihren Helden erkor, wählt diese die ihren schließlich aus allen Kreisen des Lebens, um nur noch den inneren Wert der Persönlichkeit selbst zum Maßstab zu nehmen. Je mehr dies geschieht, um so mehr gestaltet sich aber zugleich jener Widerstreit zwischen Wollen und Können zu einem solchen, der ebenso im eigenen Innern des Menschen wie in dem Kampf der Charaktere miteinander und mit den äußeren Ordnungen des Lebens sich abspielt. Darum kann der Held der Tragödie keine heilige Person mehr sein wie in dem vorangegangenen religiösen Mimus, und natürlich ebensowenig eine komische, wie im Lustspiel. Aber er kann ein Bösewicht sein wie Richard III. oder ein Schwächling wie Richard II., wenn nur der Bösewicht in seinem Kampf gegen die Weltordnung die Energie eines schrankenlosen Wollens durch seinen Untergang erschütternd zur Anschauung bringt, oder wenn der Schwächling in seinem selbstverschuldeten Leiden die Güte und hingebende Liebenswürdigkeit einer ursprünglich edeln Natur empfinden läßt.

Doch die tragische Erhebung des Willens ist kein Vorgang, der auf die Seele des Helden beschränkt bleibt, sondern sie erfüllt das Ganze der tragischen Handlung. Sie erstreckt sich auf die Mit- und Gegenspieler meist ebenso wie auf die Hauptpersonen. Neben Antigone Kreon, neben Macbeth dessen unselige Gattin, neben Hamlet Ophelia, die Königin, sie sind allesamt tragische Gestalten. Als Ganzes hat der tragische Stoff auf die Phantasie des Dichters gewirkt, und als Ganzes ergreift die tragische Handlung den Zuschauer. Darum kann jene Erhebung des Willens über das Leben bald mehr in dem einzelnen Helden zur Darstellung kommen, wie in Hamlet, bald in dem Ganzen der Handlung, während der Held selbst durch seinen Untergang den Willen zum Guten und Großen anerkennt, der in ihn gelegt war, und den ihm eitle Verblendung verdunkelt hat, wie bei Macbeth. Obgleich das Moralische als solches oder gar ausschließlich keineswegs das Thema der Tragödie ist, so schließt diese doch das ethische so wenig wie irgendein anderes der großen Probleme des Lebens von sich aus; und vor allem da, wo der Kampf des tragischen Helden gegen die

sittliche Weltordnung selbst gerichtet ist, wird unvermeidlich die tragische Lösung zugleich zu einem Sieg des sittlichen über den unsittlichen Willen. Mag darum anscheinend das Gute unterliegen, der Sieg, wie er in der Seele des Zuschauers als Wirkung der tragischen Lösung nachklingt, bleibt stets dem Willen zum Guten. Einen Helden, der das Böse verkörpert und dennoch Sieger bleibt, erträgt keine echte Tragödie, während im Lustspiel diese Art der Lösung als ironische Parodie der Wirklichkeit wohl möglich ist. Anderseits ist die Schuld des tragischen Helden eine falsche, aus ethischen Vorurteilen entsprungene Forderung. Der Held kann schuldig sein, er muß es nicht. Wohl aber kennt die Tragödie den Helden, der das Gute will und tragisch endet. Gerade sein Untergang wird dann zur Apotheose der edeln Persönlichkeit, deren Wert über den Untergang ihres Trägers hinaus und durch diesen Untergang als ein unvergänglicher sich bewährt. Denn wie beim Tode eines Menschen, den wir im Leben schätzen gelernt, der Eindruck des Wertes seiner Persönlichkeit klarer vor unserer Seele steht, indem sich der Inhalt seines Lebens noch einmal in einen einzigen mächtigen Eindruck zusammenfaßt, so ergeht es uns in gesteigertem Maße, wenn wir einen tragischen Untergang mit- oder als Zuschauer im Drama nacherleben. Durch die tragische Katastrophe steigert sich der Eindruck, indem jene den Kontrast des Wollens und Könnens lebendig zur Anschauung bringt, so daß wir nun die Persönlichkeit des Helden nicht mehr an ihrem von Hemmungen und Drangsalen umgebenen Können, sondern an der Kraft ihres Wollens messen.

In dem Verlauf der Gefühle, der die Entwicklung der tragischen Handlung begleitet, spiegelt sich klar dieser allgemeine Inhalt der tragischen Verwicklung und ihrer Lösung. Zugleich scheiden sich aber in dieser Beziehung überaus charakteristisch die beiden Hauptgattungen der dramatischen Kunst. Die Tragödie wie die Komödie kommen ja, wie längst erkannt, wenn auch nicht immer mit den gleichen Worten ausgesprochen ist, darin überein, daß in ihnen zunächst Spannungsgefühle in allmählich wachsender Intensität bis zu einem Maximum ansteigen, um dann rasch zu sinken und in ein lange nachwirkendes Gefühl der Lösung überzugehen. Spielt sich so hier wie dort der Gefühlprozeß innerhalb

dieser einen Dimension der Gefühle ab, so gestaltet er sich nun aber doch im einzelnen und durch die Verbindung mit andern Gefühlen jedesmal wesentlich abweichend. Bei der Komödie wird die Zunahme der Spannung fortwährend durch partielle Lösungen unterbrochen, während deren sich zugleich die hier eingreifenden Lustgefühle in einem analogen oszillierenden Verlaufe steigern. Infolge dieser fortwährenden Remissionen und partiellen Lösungen wächst hier die Spannung nie über eine mäßige Größe an, die gerade noch zureicht, die darauf folgende Lösung belebend empfinden zu lassen, ohne daß sich jene zu einem lastenden Druck steigert. Im Gegensatze hierzu wächst sie in der Trägödie zuletzt zu so gewaltiger Stärke, daß die Lösung an sich schon als eine Befreiung empfunden wird. Dabei regen sich zugleich in der Regel nicht sofort mit beginnender Spannung, aber sehr bald während ihres weiteren Verlaufs Furchtaffekte, die in ihrer Mischung aus Unlust und Spannung die letztere vergrößern und dadurch den Vorgang in einen scharfen Gegensatz bringen zu den erleichternden, mit oszillierenden Lusterregungen verbundenen Schwankungen bei der Exposition der Komödie. Um die allzu starke und dauernde Unlustspannung zu vermeiden, unterbricht übrigens die moderne Tragödie, darin dem Vorbild des ihr vorausgehenden religiösen Mimus der kirchlichen Schauspiele folgend, zuweilen den Gang der tragischen Handlung durch komische Szenen, die hier natürlich eine wesentlich andere Bedeutung haben als die Unterbrechungen der Komödie. Fügen diese sich unmittelbar als partielle Lösungen der fortschreitenden komischen Verwicklung ein, so fallen jene, auch wenn sie im ganzen zur Handlung gehören, völlig aus dem Gefühlsverlaufe der letzteren heraus. In der Komödie wirken daher solche Zwischenstationen als anregende Abwechslungen, in der Tragödie als ausruhende Unterbrechungen. Am schärfsten prägt endlich der Unterschied des Gefühlsverlaufs da sich aus, wo er sich seinem Ende naht. Von einer Katastrophe läßt sich im eigentlichen Sinne nur bei der Tragödie sprechen. Denn nur diese verlangt und erträgt jenes starke Anwachsen der Spannung, das nur in der Verbindung mit dem Affekt der Furcht vorkommt, und den raschen Abfall derselben, wie er hinwiederum nur bei solcher Steigerung möglich ist. Dabei bleibt aber zugleich die tragische Lösung frei von Lustgefühlen.

Vielmehr klingt sie hier in oszillierenden Erregungen nach, die allmählich dem Gefühl tiefer Beruhigung Platz machen. Das sind natürlich nur die allgemeinsten formalen Verlaufsverhältnisse, die als eigentlichen Inhalt die Fülle der besonderen Gefühle und Affekte umfassen, die an die einzelnen dramatischen Stoffe geknüpft sind. Dieser formale Verlauf ist aber um deswillen kennzeichnend für das Drama, weil er nach seinen allgemeinen Eigenschaften durchaus dazu angelegt ist, jenen Inhalt in einer Form zu bieten, die jedesmal für die entsprechende Wirkung die günstigste ist. Darum haben sich eben auch die Formen des Verlaufs der komischen und der tragischen Handlung nicht unabhängig von den komischen und tragischen Stoffen, sondern sie haben sich mit innerer Notwendigkeit aus diesen heraus entwickelt.

Drittes Kapitel.

Die mythenbildende Phantasie.

I. Mythologische Theorien.

1. Historischer und psychologischer Standpunkt der Betrachtung.

Die Frage nach der Entstehung mythologischer Vorstellungen kann, wie jede Frage nach der Entwicklung geistiger Schöpfungen, in einem doppelten Sinne erhoben werden: im historischen und im psychologischen. Die historische Frage ist auf das erste Hervortreten der Erscheinungen und auf die allgemeinen Kulturbedingungen gerichtet, die es begleiten. Die psychologische bezieht sich auf die seelischen Motive der Erscheinungen und auf den Zusammenhang dieser Motive mit den allgemeinen Eigenschaften des menschlichen Bewußtseins. Beide Fragestellungen sind natürlich nicht unabhängig voneinander. Ist doch die psychologische Untersuchung überall erst auf der Grundlage der Tatsachen möglich, die durch die historische Forschung festgestellt sind. Die Geschichte aber kann hinwiederum zu einem abschließenden Urteil über den Zusammenhang der Vorgänge unmöglich gelangen, ohne irgendwie auf deren psychische Motive zurückzugehen.

Doch, wie selbstverständlich auch dieses Verhältnis wechselseitiger Hilfeleistung erscheinen mag, so ist es doch weit davon entfernt, sich heute schon einer allgemeineren Anerkennung zu erfreuen. Das hat in dem Zustand der beiden beteiligten Wissensgebiete und nicht zum wenigsten in der eigentümlichen Lage, in der sie sich gerade den mythologischen Problemen gegenüber befinden, seine guten Gründe. Während sich nämlich die Psychologie in allen den

Fragen, die irgendwie mit der Religion und ihrer Entwicklung zusammenhängen, weniger als auf irgendeinem andern Gebiet von den Traditionen der Geschichtsphilosophie zu befreien vermocht hat, ist die historische Mythenforschung noch ganz und gar von der Sammlung und Sichtung eines ungeheuern, aus Geschichte, Prähistorie und Völkerkunde unablässig zuströmenden Materials in Anspruch genommen. Dazu kommt als ein für beide Teile gleich erschwerendes Moment die enge Verbindung von Mythus und Religion, durch die selbst auf die Behandlung der für die Religion als solche gleichgültigsten mythologischen Fragen der religiöse Standpunkt der beteiligten Forscher einen fast unvermeidlichen Einfluß ausübt.

Unter diesen Umständen ist es den Mythologen, die von der Philologie und Geschichte herkommen, vielleicht nicht sonderlich zu verargen, wenn sie allenfalls in der Ethnologie eine bei den allgemeineren Fragen unentbehrliche Hilfsdisziplin erblicken, von der Psychologie aber, die ihnen nur als eine andere Form geschichtsphilosophischer Konstruktionen erscheinen mag, nichts wissen wollen. Das hindert freilich nicht, daß sie sich nötigenfalls ihre eigene Psychologie zurechtlegen, die dann in der Regel ebenfalls in irgendeine der geschichtsphilosophischen Theorien ausmündet, die nun seit mehr als einem Jahrhundert in wenig veränderter Form einander gegenüberstehen und in ihren Anfängen meist in noch viel frühere Zeiten zurückreichen.

Daß in dieser Beziehung die Mythologie gegenwärtig noch eine Stufe wissenschaftlicher Entwicklung repräsentiert, die das elementarere Gebiet der Sprache seit geraumer Zeit überschritten hat, ist augenfällig. Dennoch wird man nicht behaupten können, daß die Mythologie an sich psychologischen Fragen ferner stehe als die Sprachwissenschaft. Im Gegenteil, wenn hier überhaupt ein Unterschied bestehen sollte, so ist es der, daß der Mythus unmittelbarer und dringlicher auf die Frage nach den psychologischen Motiven seiner Entstehung und Entwicklung hinweist als die Sprache, die, als eine im allgemeinen weiter in prähistorische Fernen zurückreichende geistige Schöpfung, eher als ein ursprünglicher Besitz erscheinen mag, dessen Quellen unseren empirisch-psychologischen Hilfsmitteln unzugänglich seien. Dazu kommt, daß jene allgemeinen Gesichtspunkte, die zu einer psychologischen Behandlung geistiger

Entwicklungen herausfordern, bei dem Mythus womöglich noch zwingendere sind als bei der Sprache, die, als eine im engeren Sinne psychophysische Funktion, immerhin zugleich in hohem Grade durch die physische Organisation bestimmt ist. Gehört doch die Mythenbildung durchaus nur der Gefühls- und Vorstellungswelt des Menschen an. Wie sehr darum auch die Erzeugnisse des mythologischen Bewußtseins von äußeren Natur- und Kultureinflüssen abhängen mögen, so gilt dies von ihnen doch nur in derselben Weise wie von allen seelischen Vorgängen, insbesondere auch von den individuellen Vorstellungen, Gefühlen und Affekten. Wie diese trotz ihrer Abhängigkeit von äußeren Reizen nicht aufhören, seelische Vorgänge zu sein, ebenso sind die Gebilde der mythologischen Phantasie zunächst und an sich subjektive Erlebnisse, von denen der individuellen Phantasie nur dadurch verschieden, daß sie, ähnlich der Sprache, auf der geistigen Wechselwirkung der einzelnen beruhen und eben hierdurch einer geschichtlichen, über die Dauer des Einzellebens hinausreichenden Entwicklung angehören. Wie aber eine Geschichte dieser geistigen Erzeugnisse möglich sein soll, die nicht in einem gewissen Grade zugleich psychologische Entwicklungsgeschichte ist, das bleibt schwer begreiflich, es sei denn, daß man grundsätzlich auf den eigentlichen Zweck der Geschichte, auf das Verständnis ihres Inhalts, verzichten wollte.

Scheint es nun danach beinahe eine selbstverständliche Voraussetzung zu sein, daß die Mythologie zu ihrer einen Hälfte der Geschichte, vornehmlich der Kultur- und Geistesgeschichte, zu ihrer andern der Psychologie, insonderheit der Völkerpsychologie, zugehört, so ist es um so auffallender, daß in der wissenschaftlichen Mythologie der Gegenwart dieses Verhältnis noch wenig Anerkennung gefunden hat, sondern daß hier im Gegenteil mit scharfer Betonung die Mythologie ganz und ausschließlich als ein Gebiet philologisch-historischer Forschung, also, da man die Philologie selbst wiederum für ein Teilgebiet der Geschichte ansieht, als eine ausschließlich historische Disziplin proklamiert zu werden pflegt. Diese Stellungnahme ist um so bemerkenswerter, weil sie einerseits gerade von der Tendenz bestimmt ist, der Mythologie eine exaktere Grundlage zu geben, während man sich anderseits doch bemüht, möglichst alles in den Bereich mythologischer Forschung zu ziehen,

was irgendwie sie berührt, die großen Religionssysteme so gut wie die Mythologien der Naturvölker oder die Volksbräuche und den Volksaberglauben, in denen Überlebnisse mythologischer Vorstellungen und Kulte nachwirken. In der Tat stehen nun diese beiden Bestrebungen der modernen Mythologie im engsten Konnex miteinander. Denn »exakt« bedeutet in diesem Falle strengste Beschränkung auf das Tatsächliche und Ablehnung aller Hypothesen und willkürlichen Konstruktionen. Mit dieser Beschränkung auf das Tatsächliche verträgt sich sehr wohl die Ausdehnung des Beobachtungsgebietes, die ja selbst nur auf eine extensive Bereicherung der Beobachtungen gerichtet ist. Dabei wird dann aber zugleich ausdrücklich oder stillschweigend vorausgesetzt, eine solche Sammlung von Tatsachen trage ihre Interpretation in sich selber. Je vollständiger die Reihe der Erscheinungen zugänglich, um so mehr sei eben damit auch ihre kausale Verbindung gegeben, so daß die Geschichte hier nirgends eines Stützpunktes bedürfe, der außerhalb ihres eigenen Gebietes liege. Daß diese Voraussetzung nicht durchführbar ist, pflegt sich dann freilich im Zusammenhang der Untersuchungen selbst zu offenbaren, da diese doch meist nicht umhin können, den mythologischen Vorstellungen oder Kulthandlungen irgendwelche Motive unterzulegen, die nicht objektiv aufgezeigt, sondern nur auf Grund irgendwelcher psychologischer Annahmen vermutet werden können. Ob solche Annahmen zulässig sind oder nicht, darüber wird man aber doch nur der wissenschaftlichen Psychologie ein Urteil zugestehen dürfen, gerade so gut wie über die Herkunft eines Wortes nicht die Volksetymologie, sondern die Sprachgeschichte entscheidet.

Am augenfälligsten zeigt sich nun diese Unzulänglichkeit einer angeblichen Interpretation der geschichtlichen Tatsachen durch sich selber, sobald es sich um die Frage handelt, was Mythologie überhaupt sei, oder wann und unter welchen Bedingungen eine Vorstellung mythologisch genannt werden müsse. In der historischen und der ethnologischen Mythologie pflegt man hier zwei verschiedene Wege einzuschlagen. Entweder — und das ist wohl der häufigste Fall — entzieht man sich der Antwort unter Berufung auf den allgemeinen Sprachgebrauch, indem man also das zum Mythus rechnet, was in der Regel so genannt wird. Oder man

schließt sich irgendeiner der überlieferten Definitionen an, die in der Philosophie unter dem Einfluß theologischer und metaphysischer Anschauungen entstanden sind. Daß der erste Ausweg ein kümmerlicher Notbehelf ist, braucht nicht erst bemerkt zu werden. Wozu er führt, das erhellt aus den Verlegenheiten, die eine solche Vertröstung auf die communis opinio gegenüber der Frage nach dem Unterschied zwischen Mythus und Religion bereitet. Auf diese Frage hat eben heute noch jene communis opinio kaum eine andere Antwort als mutatis mutandis dieselbe, die dereinst Hobbes auf die nach dem Unterschied von Glauben und Aberglauben gegeben hat: Religion ist das positive Christentum in der Form, zu der man sich selbst bekennt, und in andern Religionen allenfalls noch das, was diesem Bekenntnis einigermaßen ähnlich sieht, alles andere ist Mythologie. Aber auch der zweite Weg, der einer begrifflichen Abgrenzung des Mythus auf Grund irgendwelcher philosophischer Antizipationen, ist heute für uns ungangbar geworden, und er ist dies eben wesentlich deshalb, weil jene a priori konstruierende, bald rationalistisch schematisierende, bald selbst mythologisierende Geschichtsphilosophie für uns keine Geltung mehr hat, sondern an ihre Stelle die Forderung einer psychologischen Analyse der Erscheinungen getreten ist.

Hierin liegt nun zugleich der Grund, aus dem den Mythologen, die von der Philologie und Geschichte oder auch von der Ethnologie herkommen, kein allzu schwerer Vorwurf aus ihrer Ablehnung der Psychologie gemacht werden kann. Hat doch bis dahin diese selbst zumeist Wege eingeschlagen, auf denen für die allgemeinen Probleme der geistigen Entwicklung wenig zu gewinnen war. Wenn daher die Mythologen eine Interpretation ablehnten, die nicht ausschließlich aus der Geschichte oder allenfalls noch der Völkerkunde geschöpft sei, so hatten sie eben dabei überhaupt weniger die Psychologie im Auge als jene konstruktive Mythologie, in der sich die verschiedenen geschichtsphilosophischen Strömungen der Vergangenheit widerspiegelten. Dabei war es dann freilich ein schwer zu vermeidendes Verhängnis, daß die Mythologie selbst, sobald sie sich auf das Gebiet allgemeinerer Erörterungen begab, immer wieder in die Bahnen der nämlichen konstruktiven Mythologie einlenkte.

2. Die konstruktive Mythologie.

a. Allgemeiner Charakter der konstruktiven Mythologie.

Als »konstruktiv« können wir jede mythologische Theorie bezeichnen, die den Erscheinungen der Mythenbildung irgendein a priori angenommenes oder von außen, etwa dem Gebiet metaphysischer, moralischer oder abstrakt logischer Betrachtungen entlehntes Prinzip zugrunde legt. Da nun die mythologischen Erscheinungen, wie oben ausgeführt, der wissenschaftlichen Betrachtung stets zwei Seiten zugleich darbieten, die historische und die psychologische, so kann eine mythologische Theorie entweder nach der einen oder nach der andern dieser Seiten, oder sie kann nach beiden zugleich konstruktiv sein. Hierbei bringt es aber die grundlegende Bedeutung des geschichtlichen Tatbestandes mit sich, daß eine konstruktive Geschichte des Mythus immer auch eine konstruktive Psychologie desselben in sich schließt, wogegen ein mythologisches System sehr wohl geschichtlich unanfechtbar sein kann, während trotzdem die Interpretation desselben auf einer bloßen psychologischen Konstruktion oder Fiktion beruht.

Nun lehrt die Geschichte der Mythologie unzweifelhaft, daß diese, ähnlich wie im letzten Grunde jede Wissenschaft, mit philosophischen Konstruktionen begonnen hat, die in diesem Falle der Hauptsache nach den Mangel der historischen Grundlagen ersetzen sollten. In ihren Anfängen fällt diese konstruktive Mythologie durchaus mit den Versuchen einer philosophischen Gesamtbetrachtung der Menschheitsgeschichte zusammen, die ihrerseits nach der Stufenfolge der religiösen Entwicklungen orientiert zu sein pflegt. Das von Augustin in seiner »Civitas Dei« unter dem Gesichtspunkt der christlichen Heilsgeschichte entworfene Bild der Menschheitsentwicklung ist darin vorbildlich für alle späteren geschichtsphilosophischen Systeme, daß die wirklichen Tatsachen der Geschichte, soweit diese nicht selbst durch die Mythengeschichte ersetzt sind, durchaus nach einer von außen an sie herangebrachten Idee geordnet werden, und daß diese Idee zugleich als der treibende Grund der Erscheinungen gedacht wird. Der leitende Grundgedanke ist daher überall der eines der Menschheit von Anfang an gesetzten Zweckes, welcher Zweck

nicht eine Reihe in ihr selbst wirksamer und möglicherweise veränderlicher Motive, sondern eine ihr von Gott gegebene Bestimmung ist, die von dem einzelnen Menschen oder von ganzen Zeitaltern durch eigene Schuld verfehlt, von der Menschheit im ganzen aber schließlich erreicht werden muß. Das ist, jedesmal nach dem Geist der Zeit und nach persönlichen Überzeugungen wechselnd, die Tendenz, die ebensogut Giambattista Vicos »neue Wissenschaft von den Nationen«[1]) wie Lessings »Erziehung des Menschengeschlechts«, Herders »Ideen« und, freilich in sehr verblaßter Form, Kants geschichtsphilosophische Aufsätze beherrscht, um schließlich, ausgerüstet mit der in der spekulativen Philosophie des 19. Jahrhunderts entwickelten schematisierenden Dialektik, auf Fichte, Schelling, Hegel und die gesamte, von der Romantik abhängige Spekulation dieser Zeit überzugehen. Dabei wird dann die in der Geschichtsphilosophie des 18. Jahrhunderts mit Vorliebe auf die Geschichte übertragene Idee einer Erziehung allmählich, am ausgesprochensten bei Lessing und Herder, zunächst in die der Selbsterziehung umgewandelt, um endlich im 19. Jahrhundert vor allem bei Hegel in die allgemeinere der Selbstentwicklung überzugehen, — eine Idee, die allerdings lange zuvor schon in dem genialen Entwurfe Vicos, des Begründers der modernen Geschichtsphilosophie, trotz der willkürlichen Phantastik seines Werkes siegreich sich Bahn bricht. Von einer psychologischen Motivierung des Geschehens ist dabei niemals die Rede. Auch die Selbstentwicklung wird als eine rein logische gedacht, bei der sich die angeblich den Dingen selbst immanente Logik schließlich doch als eine von außen an sie herangebrachte begriffliche Stufenordnung herausstellt.

Nun gibt es freilich kaum eine noch so willkürliche Konstruktion der Geschichte oder geschichtlicher Vorgänge, die nicht an irgendwelchen Punkten ihres Verlaufs mit den Tatsachen zusammentreffen oder vielleicht auch einen allgemeineren, mindestens für gewisse Zusammenhänge bezeichnenden Zug hervorheben mag. In der Tat kann dies letztere besonders von einem Gedanken anerkannt werden, der zu jeder Zeit, von Augustin bis auf Hegel und

[1]) Giambattista Vico, Principj di una scienza nuova etc. Napoli 1725. Deutsch von W. E. Weber 1822.

über diesen hinaus, der konstruktiven Geschichtsphilosophie eigen gewesen ist: das ist der Gedanke der Entwicklung. Ob alle hierher gehörenden Erscheinungen passend diesem Begriff zu subsumieren seien, mag man vielleicht bezweifeln. Daß aber die umfassenderen Zusammenhänge den allgemeinen Charakter geistiger Entwicklungen auch noch in dem von der Psychologie festgehaltenen empirischen Sinne besitzen, wird nicht zu bestreiten sein; und darin liegt wohl der Grund, daß gewisse mit diesem Entwicklungsbegriff zusammenhängende Gedanken der konstruktiven Geschichtsphilosophie noch heute, auch in der Mythologie, fortwirken. Nun gibt es zwei Formen, in denen hier das Entwicklungsprinzip angewandt werden kann, und die in den Systemen der Mythologie als scharf ausgeprägte Gegensätze zum Teil bis zum heutigen Tage fortexistieren: die der regressiven und der progressiven Entwicklung. Das Wort »Entwicklung« darf in diesem Falle freilich nicht den Schein erwecken, als ob es sich hier um irgendwelche ursprünglich auf Tatsachen begründete psychologische oder auch kulturhistorische Theorien handelte. Die regressive Idee geht vielmehr auf die Vorstellungen von einem vollkommeneren Anfangszustand der Menschheit zurück, wie sie in den Mythen vom goldenen Zeitalter, vom Paradies und bei manchen primitiven Kulturvölkern in den Sagen über die Abstammung der Menschen von den Göttern verbreitet sind, also ursprünglich selbst dem Gebiet des Mythus angehören. Die progressive Idee ist ursprünglich wohl minder allgemein. Immerhin klingt sie ebenfalls in weitverbreiteten mythologischen Vorstellungen von einem Leben im Himmel, im Elysium, auf Inseln der Seligen an, wobei sie freilich, wie das ja eigentlich auch bei den Paradiesessagen geschieht, über das wirkliche Leben hinaus in eine jenseitige Welt reicht.

b. Die Entartungstheorie.

Zu Anfang des 19. Jahrhunderts hat die Romantik ihren Gegensatz gegen die durch und durch progressistisch gesinnte Aufklärungszeit auch darin bekundet, daß sie geneigt war, an alte neuplatonische Vorstellungen von einer in mythischen Symbolen verborgenen Weisheit wieder anzuknüpfen, die in der späteren Überlieferung immer

mehr sich getrübt habe. Der religiöse Standpunkt der Romantiker führte dann aber unvermeidlich zu einer Verbindung dieser Vorstellungen mit der Fortschrittsidee, da schließlich doch die gesamte religiöse Entwicklung in dem Christentum gipfeln sollte. Der bedeutendste Vertreter dieses gemischten Systems ist Schelling in seiner Philosophie der Mythologie, neben ihm Franz Baader, dessen phantastische Religionsphilosophie freilich selbst ganz und gar zur Mythologie wurde[1]). In Fr. Creuzers »Symbolik und Mythologie« ragt diese romantische Strömung auch in die klassische Mythologie hinein[2]). In seiner gegenüber jenen Konstruktionen der Philosophie wissenschaftlich nüchterneren Haltung zeigt dieses Werk zugleich deutlich, wie sehr die Gedanken der Aufklärungszeit immerhin auch in der romantischen Geschichtsphilosophie nachwirken. Vor allem gehört hierher die noch bei Creuzer und manchen seiner Nachfolger spukende Vorstellung, daß schließlich alle Mythologie aus einer Quelle uralter orientalischer Priesterweisheit geflossen sei, und daß sich hinter ihren Symbolen eine tiefe religiöse Wahrheit verberge, die, nachdem die heidnischen Religionen sie mannigfach entstellt, endlich im Christentum in ihrer Reinheit offenbar geworden sei. Bei all seiner wissenschaftlichen Unzulänglichkeit stellt übrigens die »Symbolik« zum erstenmal einen historischen Gedanken in den Vordergrund, durch den sie sich mit der heutigen Richtung religionsgeschichtlicher Forschung nahe berührt: das ist der Gedanke, daß es keine national beschränkte Mythologie gebe, sondern daß Sagen und Mythen ähnlich wie die Völker selber gewandert seien. Daß Creuzer insbesondere in den griechischen Mysterien vorhomerische, aus dem Orient gekommene Kulte sah, nähert ihn nicht minder neueren Anschauungen. Freilich waren aber die Beweismittel, deren er sich zur Begründung dieser Ideen bediente, durchaus ungenügend, so daß ihm gegenüber die exaktere, die Mythologien der einzelnen Völker strenge sondernde Richtung,

---

[1]) Schelling, Über die Gottheiten von Samothrake, 1815. Philosophie der Mythologie und Philosophie der Offenbarung. Werke, 2. Abt. Über Baader vgl. die kurzen Auszüge aus seinen Werken von Hoffmann, Die Weltalter (Lichtstrahlen aus B.s W.) 1868, und Jul. Baumann, Phil. Monatsh. Bd. 14, S. 321 ff.

[2]) Friedr. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, 1810—12. 2. Aufl. 4 Bde. 1819—21.

wie sie vornehmlich Joh. Heinr. Voß in seiner »Antisymbolik« vertrat, auf lange hinaus das Feld siegreich behauptete[1]).

War trotzdem die Mythologie der Romantik mit dieser ihrer Annahme uralter Einflüsse des Orients auf die griechische Welt zweifellos auf einer richtigen Spur gewesen, so war es nun aber auch begreiflich genug, daß auch ihre allgemeineren geschichtsphilosophischen Ideen da und dort in dem Augenblick wieder auftauchten, wo auf Grund neuer, unverwerflicher Zeugnisse ein tieferer Einblick in die ursprünglichen Zusammenhänge der alten Kulturvölker des Orients und des Abendlandes sich eröffnete. Neben andern Rückwirkungen auf die mythologische Theorie, auf die wir noch kommen werden, hat es so auch an einer Wiedererneuerung der romantischen Entartungstheorie nicht gefehlt. Ihr Hauptrepräsentant ist hier Max Müller in seinen zahlreichen Arbeiten zur vergleichenden Mythologie und Religionswissenschaft. Allerdings bildet die »Entartungstheorie« nur eine Seite seiner aus mannigfaltigen Bestandteilen zusammengesetzten mythologischen Anschauungen, auf die wir zum Teil noch zurückkommen werden; immerhin bildet diese Seite einen besonders charakteristischen Zug der hauptsächlich durch Müller inaugurierten Neoromantik. Seelenglaube, Fetischismus und andere sonst für primitiv gehaltene Vorstellungen werden hier zumeist als degenerative Erscheinungen gedeutet, die auf eine reinere Gottesidee zurückgehen sollen[2]). Müller stützt sich hier, ebenso wie bei andern seiner mythologischen Anschauungen, wesentlich zugleich auf die Sprachvergleichung. Nun ist es freilich schon sprachgeschichtlich eine unzulässige Annahme, Wortwurzeln, die einer Gruppe von Völkern gemeinsam sind, ohne weiteres für Wörter einer proethnischen Ursprache zu halten[3]); und noch viel weniger ist es zulässig, aus den etwaigen verblaßten Resten von Götternamen eine prähistorische, also z. B. urindogermanische oder ursemitische Mythologie zu konstruieren, auch wenn man von den zahlreichen zweifelhaften oder

[1]) J. H. Voß, Antisymbolik, 1824. 2. Teil 1826. Eine vortreffliche Darstellung dieses kritisch-philologischen Standpunktes bei K. Lehrs, Populäre Aufsätze, 2. Aufl., 1875, S. 143 ff., 261 ff.

[2]) Max Müller, Über die Philosophie der Mythologie, Essays II², S. 388. Vorlesungen über den Ursprung und die Entwicklung der Religion (Hibbert-Vorlesungen) 1881, S. 58 ff.

[3]) Vgl. Bd. I², 2, S. 639 ff.

geradezu als falsch nachzuweisenden Etymologien absieht, mit denen dabei operiert wird. Verfährt man aber einmal nach dieser Methode, so ist es ganz unvermeidlich, daß die Fülle der mythologischen Vorstellungen um so mehr schwindet, je weiter man zurückgeht. Daraus läßt sich allerdings weder schließen, das diese Vorstellungen selbst einfachere und darum reinere gewesen seien, noch auch, daß die Namenübereinstimmungen, die hier angetroffen werden, wirklich dasselbe bedeuten, da nach den mancherlei subjektiven und objektiven Bedingungen, von denen sie abhängen, die mythologischen Vorstellungen in besonders hohem Grade dem Bedeutungswandel unterworfen sind. Abgesehen von solchen unhaltbaren Rückschlüssen auf eine verschwommene Urreligion kommen jedoch im einzelnen natürlich hier wie bei allen Lebenserscheinungen gelegentlich Rückbildungen wirklich vor, die man dann begierig als empirische Bestätigungen einer solchen Entartungstheorie zu verwerten pflegt. Darum ist es verständlich, daß diese Theorie in der heutigen Mythologie immer noch einen gewissen, wenn auch nur nebensächlichen Einfluß ausübt. Auch kommt ihr hier unverkennbar die verbreitete Überzeugung zu Hilfe, die religiösen ähnlich wie die sittlichen Ideen könnten niemals in der Menschheit zur Entwicklung gelangen, wenn sie ihr nicht ursprünglich schon eingepflanzt wären.

c. Die Fortschrittstheorie.

In allen diesen Fällen besteht nun aber, wie schon bei den spekulativen Vorläufern dieser mythologischen Richtungen, im ganzen die Tendenz, eine aufsteigende der absteigenden Entwicklung gegenüberzustellen oder jener sogar den Vorrang einzuräumen. Dieser vorwärts gerichtete Weg soll die teilweise verlorenen Güter nicht bloß wiederfinden lassen, sondern er soll sie in einer vollkommeneren Form wiederherstellen. So pflegt sich denn die progressive von der regressiven Hypothese namentlich in den neueren Gestaltungen beider mehr nach dem Wertverhältnis der Komponenten zu unterscheiden, als daß sie volle Gegensätze zueinander bildeten. Denn auch der Progressionismus oder, wie man ihn im engeren Sinne zu nennen pflegt, der Evolutionismus leugnet nicht, daß im einzelnen Entartungen und Rückfälle vorkommen. Aber schon der Ausdruck »Rückfälle« schließt hier die Einordnung

solcher Erscheinungen in das progressive Schema ein. Auch diese Richtung hat übrigens nicht, wie man gewöhnlich annimmt, in dem neueren naturwissenschaftlichen Evolutionismus seine Quelle, sondern er ist weit älteren Datums, und in seinen neueren Gestaltungen ist er, wie überhaupt im Gebiet der Geistesgeschichte, aus der Philosophie der Romantik entsprungen, allerdings hauptsächlich aus demjenigen ihrer Systeme, das sie über sich selber hinausführte, indem es den Geist der Romantik mit dem des Rationalismus vereinigte, gegen den sich jene erhoben hatte. Es ist die Hegelsche Philosophie, die vermöge des tiefgehenden und in seinen weiteren Folgen oft freilich sich dem Auge verbergenden Einflusses, den sie auf die Geisteswissenschaften des 19. Jahrhunderts ausübte, auch auf Mythologie und Religionswissenschaft nachhaltig eingewirkt hat. Hegels Religionsphilosophie war aber, dem optimistischen Charakter seines Denkens gemäß, worin er sich ja auch wiederum mit der rationalistischen Aufklärung berührte, ein stark ausgeprägter progressiver Evolutionismus, der keinen Rückschritt neben sich ertrug oder ihn höchstens als etwas Begriffswidriges und darum Nichtiges duldete. Zugleich ist dieser Evolutionismus das letzte rein konstruktive System solcher Art. Von den Naturreligionen der orientalischen Völker erhebt sich die Entwicklung zu den auf ästhetische und ethische Ideen gegründeten Religionen der drei großen, an der Entstehung des Christentums beteiligten Kulturvölker, der Griechen, Römer und Juden, und von da aus zu der absoluten, die endliche Bedingtheit und damit auch die nationale Beschränkung ganz überwindenden Religion, dem Christentum[1]).

Dieses System nimmt trotz der Einseitigkeit, zu der es teils durch die unzureichende Würdigung wichtiger Faktoren der geschichtlichen Entwicklung teils durch den Zwang seiner begrifflichen Konstruktionen gedrängt wurde, durch die allgemeinen Gesichtspunkte, die es eröffnet, und durch die Fülle geistvoller Ideen im einzelnen unbedingt in der neueren Religionswissenschaft eine hervorragende Stellung ein. Der das System beherrschende Gedanke einer allen geistigen Schöpfungen immanenten Entwicklung hat sich unter allen Gebieten der Geistesgeschichte auf keinem

[1]) Hegel, Vorlesungen über Religionsphilosophie. Werke, Bd. 11 und 12.

mehr als auf diesem fruchtbar erwiesen. Aber indem Hegel, hier der älteren Geschichtsphilosophie folgend, den Mythus durchaus nur als ein Moment in der Entwicklung des religiösen Bewußtseins betrachtet, kommt die eigenartige Bedeutung der mythologischen Vorstellungen bei ihm womöglich noch weniger als bei Schelling und den von ihm beeinflußten Mythologen zur Geltung. Hierin hat das Hegelsche System auf alle folgenden Theorien evolutionistischer Richtung, auch auf solche, die im übrigen durchaus nicht den Spuren Hegels folgten, schädigend eingewirkt. Ihnen allen galt es als eine selbstverständliche Voraussetzung, daß jeder Mythus ein integrierender Bestandteil irgendeiner Stufe religiöser Entwicklung sei, während uns doch eine unbefangene Beobachtung auf Schritt und Tritt lehren kann, daß es eine Menge mythologischer Vorstellungen gibt, die mit der Religion wenigstens direkt nichts zu tun haben. Auf jener falschen Voraussetzung beruht aber offenbar nicht zum wenigsten der konstruktive Charakter der sämtlichen evolutionistischen Theorien des Mythus. Denn die begriffliche Ordnung, in die die Religionsphilosophie die Religionen zu bringen pflegte, übertrug sich nun von selbst auch auf die mythologischen Vorstellungen; und statt daß man diese zunächst unabhängig untersucht und dann ihren Beziehungen zum religiösen Kultus nachgeforscht hätte, wurde ihre eigene Bedeutung von vornherein ganz nach jenem aus allgemeinen philosophischen Prinzipien gewonnenen Schema religiöser Entwicklung bestimmt, in das man sie mit mehr oder minder Zwang einzuordnen versuchte.

Das von Hegel entworfene Schema, das eingehender nur die Religionen der großen Kulturvölker berücksichtigte, konnte nun freilich dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts immer dringender hervortretenden Bedürfnis, das indessen reicher gewordene Material mythologischer und religionsgeschichtlicher Forschung zu ordnen, auf die Dauer nicht genügen. Auch widerstrebte der starre Schematismus, der aus der Anwendung der dialektischen Methode auf den spezifischen Religionsbegriff Hegels hervorgegangen war, dem zunehmenden Streben nach einer vorurteilslosen objektiven Betrachtung. Aber das konstruktive Verfahren selbst hatte doch allzu tief Wurzel gefaßt, und es fand fortan in jener Verbindung mit der von Haus aus auf schematisierende Konstruktion angelegten

Geschichtsphilosophie ihre Stütze, einer Verbindung, der sich keine mythologische Untersuchung entziehen konnte, die irgendwie auf umfassendere Vergleichung angelegt war. So entstanden denn, als Kompromisse zwischen den Forderungen logischer Ordnung und empirischer Vollständigkeit, konstruktive Fortschrittstheorien verschiedener Art, unter denen aber im ganzen die äußerlichste die Vorherrschaft behauptete. Dieses einfachste Entwicklungsschema, wie es in Auguste Comtes »Philosophie positive« und in zahlreichen andern Werken sonst verschiedener Richtung befolgt wurde, bestand darin, daß man die alte Unterscheidung monotheistischer und polytheistischer Religionen akzeptierte und sie nur durch eine beiden vorangehende niederste Klasse, in der sich eine Fülle primitiver Mythologien unterbringen ließ, vervollständigte. So ergab sich die Dreigliederung »Fetischismus, Polytheismus, Monotheismus«. Sie ist im Grunde nichts als eine Einteilung nach der Zahl der Kultusobjekte. Solche Objekte in unbestimmter Anzahl kennzeichnen den Fetischismus; viele, aber in beschränkter Zahl den Polytheismus, der sich endlich im Monotheismus auf den Kultus eines einzigen göttlichen Wesens reduziert[1]). Bald wurde jedoch dieses Schema namentlich in bezug auf seine unterste Stufe wesentlich modifiziert, indem man als die allgemeinere Form primitiver Vorstellungen den Seelenglauben ansah, dem man meist auch die Erscheinungen des sogenannten Fetischismus sowie des in viele Überlebnisse höherer Kultformen hineinreichenden »Manismus« und »Totemismus« (Ahnen- und Tierkultus) zuzählte. Diese Kultformen sollen einerseits bei den verschiedenen Völkern der Erde je nach ihrer Kulturstufe nebeneinander existieren; anderseits sollen sie aber zugleich die Stufen einer gesetzmäßigen

[1]) H. Wuttke, Geschichte des Heidentums, I, 1842. Fritz Schultze, Der Fetischismus, 1871. Psychologie der Naturvölker, 1900. In dem letzteren Werke modifiziert übrigens Schultze das dreiteilige Entwicklungsschema, indem er zwischen Fetischismus und Polytheismus den Animismus einschiebt und entschiedener noch als früher die Gleichzeitigkeit dieser Formen neben ihrer Entwicklung auseinander betont (S. 211 ff.). In ähnlich modifiziertem Sinne folgt auch noch C. P. Tiele diesem Entwicklungsschema, fügt aber zugleich den ethischen Charakter der Religionen als wichtiges Merkmal hinzu. Das letztere ist dann zum entscheidenden geworden in den Einteilungen von Ed. von Hartmann und H. Siebeck. Vgl. über diese und andere Klassifikationen Chantepie de la Saussaye, Lehrbuch der Religionsgeschichte[3], 1905, Bd. 1, S. 5 ff.

Reihe bilden, da der Monotheismus überall aus dem Polytheismus, und dieser wieder aus dem Fetischismus oder Animismus und Totemismus hervorgegangen sei[1]).

In seiner ursprünglichen Form leidet dieses Entwicklungsschema offenbar an dem Übelstand, daß eine Einteilung nach der Zahl der Kultobjekte über den Inhalt und Wert derselben nichts aussagt. Daß aber dieses äußere Merkmal mit den inneren Motiven der religiösen Entwicklung überall zusammentreffen werde, ist von vornherein kaum wahrscheinlich. Dies wird nun in den neueren Anwendungen desselben anerkannt, indem man einerseits bei dem Monotheismus mit der numerischen Einheit stets eine entsprechende Vertiefung und Erweiterung der Gottesidee verbunden denkt, und indem anderseits für den Begriff des Animismus nur qualitative Merkmale entscheidend sind. Indem dann aber weiterhin der Animismus durchweg zwar als die Wurzel aller andern mythologischen und religiösen Vorstellungen angesehen wird, verbindet sich damit doch meist die Annahme, daß diese Wurzel verschiedene, zum Teil voneinander unabhängige Schößlinge treiben könne. Damit trennt sich dann die animistische Theorie von jenen älteren Formen des Evolutionismus, und sie sucht sich mehr als diese mit den empirischen Tatsachen in Einklang zu setzen. Wie der Animismus nach seiner allgemeinen Bedeutung aus dem Entwicklungsschema, dessen unterste Stufe er bildete, herausfiel, so begegnete nun aber auch die alte Unterscheidung zwischen Polytheismus und Monotheismus gerechten Bedenken. Ursprünglich aus dem Gegensatz philosophischer Religionsideen abstrahiert, kann dieser Gegensatz offenbar nicht ohne weiteres auf die wirklich existierenden Volksreligionen angewandt werden. Als alleinherrschende Volksreligion hat der reine Monotheismus vielleicht niemals existiert, bei den Griechen und Indern so wenig wie im Buddhismus, Judentum, Christentum oder Islam. Auch der von Max Müller eingeführte Mittelbegriff eines »Henotheismus«, gewissermaßen eines aus der augenblicklichen Gebets- oder sonstigen Kultushandlung entspringenden transitorischen Monotheismus, bot hier

[1]) E. B. Tylor, Primitiv culture, 2 vol. 1872. Deutsche Ausg. 1878. Jul. Lippert, Der Seelenkult, 1881. Die Religion der europäischen Kulturvölker, 1881. Herbert Spencer, Principles of Sociology, vol. 1, 2. 1876—82. J. G. Frazer, Art. Totemism, in Encycl. Brit.

keine Hilfe, da sich dieser Begriff offenbar der Vermengung eines wechselnden subjektiven Zustandes mit den objektiven Kultusformen schuldig machte[1]). Einer naturgemäßen Einteilung der Mythologien und der Religionen widerspricht es aber, als Einteilungsgrund ein Merkmal zu wählen, das im strengsten Sinne für keine einzige der wirklichen Volksreligionen zutrifft. Mag man auch das Endziel der religiösen Entwicklung aus philosopischen Gründen in einem reinen Monotheismus sehen, so ist es doch jedenfalls nicht erlaubt, solche philosophische Ideen, die Eigentum einzelner bleiben, auf die Volksreligionen zu übertragen.

So hat denn auch die neuere Mythologie und Religionswissenschaft mehr und mehr sich bemüht, an die Stelle jenes äußeren Schemas eine Entwicklung zu setzen, die sie den ursprünglichen Quellen der mythologischen Vorstellungen selbst und ihren Metamorphosen unter veränderten Natur- und Kulturbedingungen zu entnehmen suchte. Von zwei Seiten her sind hier der Religionsgeschichte die Anregungen zu solchen Anschauungen gekommen. Auf der einen war es die Altertumswissenschaft, die infolge ihrer Ausdehnung über die Gesamtheit der großen Kulturvölker der Alten Welt zu einer gewissen Schematisierung anregte. Auf der andern Seite lenkte die Völkerkunde den Blick auf die Vorstellungen der Naturvölker, in denen sich die Anfänge aller Mythenbildung zu enthüllen schienen. War es dort der Kultus der Naturmächte, der sich vor allem andern der Aufmerksamkeit aufdrängte, so spielten hier die primitiven Seelenvorstellungen die Hauptrolle. So entstanden zwei Theorien, die vornehmlich die neuere Mythologie beherrscht haben: die naturalistische und die animistische. Die erste betrachtet den Naturmythus, die zweite den Seelenmythus als die Wurzel aller Mythologie. Als eine Spielart des Animismus läßt sich auch wohl eine in neuester Zeit aufgetauchte Anschauung betrachten, die im übrigen mit jenem im allgemeinen übereinstimmt, aber als Anfangspunkt eine noch primitivere, dem Seelenglauben vorausgehende Stufe von Zaubervorstellungen annimmt, und die darum von ihren Anhängern die »präanimistische« Theorie genannt

---

[1]) Max Müller, Vorlesungen über den Ursprung und die Entwicklung der Religion, S. 291 ff.

worden ist. Indem alle diese Anschauungen, die naturalistische wie die animistische, wiederum in einer gewissen, wenn auch in der Regel freieren Aufeinanderfolge die weiteren Erscheinungen aus den angenommenen Anfängen hervorgehen lassen, gehören sie im weiteren Sinne zu den Entwicklungstheorien. Insofern sie aber das so aufgestellte Entwicklungsschema als ein allgemeingültiges zu betrachten geneigt sind, bewahren sie außerdem mindestens teilweise einen konstruktiven Charakter. Nur wird dieser durch die umfassendere Rücksicht auf die Erfahrung und durch die Fernhaltung rein logischer Einteilungsgründe ermäßigt. So tritt denn auch der Gegensatz einer regressiven und progressiven Entwicklung bei ihnen weniger scharf hervor, obwohl sich der Hauptsache nach der Naturalismus nicht selten der »Entartungstheorie«, der Animismus samt dem Präanimismus dagegen durchweg einem progressiven Evolutionismus zuneigt. Wichtiger als dies ist es aber, daß uns in diesen beiden Anschauungen zum erstenmal Versuche rein mythologischer Theorien entgegentreten, bei denen der Mythus nicht mehr als eine bloße Teilerscheinung der religiösen Entwicklung erscheint, sondern zunächst um seiner selbst willen Objekt der Untersuchung ist. Gleichwohl ist nicht zu verkennen, daß die alte Vermengung von Mythus und Religion auch in diesen Theorien immer noch nachwirkt. Teils hierin teils in der fortdauernden Neigung, die Erscheinungen nach einem linearen Entwicklungschema zu ordnen, verrät sich vornehmich ihre Zugehörigkeit zum konstruktiven Evolutionismus[1]).

d. Die naturalistische Theorie.

Sobald die Mythologie der großen Kulturvölker in ihren ursprünglichen, in Kultus und Tradition zu erreichenden Formen in den

[1]) Da sich dieses Kapitel ausschließlich mit den mythologischen Theorien beschäftigt, so konnte in dem Obigen selbstverständlich auf die Anschauungen über Religionsentwicklung nur insoweit eingegangen werden, als dies durch die in den Theorien der konstruktiven Mythologie herrschende Eingliederung des Mythus in die allgemeine Religionsentwicklung unbedingt geboten war. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Mythus und Religion sowie die der psychologischen Entstehung der letzteren wird uns erst im Schlußkapitel des 2. Teils beschäftigen können. Einstweilen sei jedoch hier zur Ergänzung der obigen Bemerkungen über den religiösen Evolutionismus auf die Darstellungen von O. Pfleiderer und H. Siebeck verwiesen. (O. Pfleiderer, Religionsphilosophie auf geschichtlicher Grundlage, 2 Bde., 2. Aufl., 1883—84. H. Siebeck, Lehrbuch der Religionsphilosophie, 1893.)

Vordergrund des Interesses trat, war durch den Inhalt aller dieser Religionssysteme von selbst die naturmythologische Theorie nahegelegt. Sie wurde daher bald zum Glaubensbekenntnis namentlich der klassischen Mythologen, und sie ist dies zumeist noch heute. Wenn dabei der Naturmythus nicht bloß als eine weitverbreitete Form mythologischer Vorstellungen, sondern als die Grundlage aller andern angesehen wurde, so war aber darauf die vornehmlich durch Jacob Grimm inaugurierte Erforschung der in Sagen, Märchen, Volksbräuchen und Volksaberglauben zurückgebliebenen Reste einst, wie man annahm, lebensvollerer Mythen von entscheidendem Einfluß. In je zahlreicheren Fällen sich der Naturmythus als der mutmaßliche Ausgangspunkt solcher Überlebnisse herausstellte, für um so wahrscheinlicher konnte es gelten, daß er überhaupt die Grundlage der Mythenentwicklung bilde, und daß die andern diesem Gebiet zugehörigen Erscheinungen entweder als Rudimente oder aber auch als Weiterbildungen desselben anzusehen seien. In diesem Sinne haben daher die Untersuchungen von W. Schwartz, A. Kuhn, M. Müller, sowie die von W. Mannhardt, E. H. Meyer u. a. in den früheren Arbeiten dieser letzteren sich später animistischen Anschauungen zuneigenden Forscher zur Verbreitung der naturmythologischen Auffassung wesentlich beigetragen[1]). Der Naturmythus selbst galt aber hierbei als eine eigentümliche Verschmelzung religiöser und wissenschaftlicher Elemente. Auf der einen Seite sollte er eine Art primitiver Naturwissenschaft, auf der andern infolge des Kultus, als dessen Objekte die Naturmächte galten, eine ursprüngliche Religion sein. Eine besondere Abzweigung dieser Theorie bildete dann noch der Versuch, mittels der Vergleichung der Mythenbildungen stammverwandter Völker, wie besonders der Indogermanen, zu einer Urgeschichte der nationalen Mythologien vorzudringen. War dieser Versuch zunächst von dem Vorbild der vergleichenden Sprachwissenschaft ausgegangen, so offenbarte sich aber bald genug die trügerische Natur dieser Analogie, da die Sprache unverkennbar ein ungleich beharrlicheres Gebilde ist als der Mythus. Ergab doch die Vergleichung der Götternamen nach Abzug der zweifel-

[1]) Vgl. bes. W. Schwartz, Der Ursprung der Mythologie, dargelegt an griechischer und deutscher Sage, 1860. A. Kuhn, Die Herabkunft des Feuers und des Göttertranks, 1860. E. H. Meyer, Indogermanische Mythen, 2 Bde. 1883—87.

haften und der gänzlich verfehlten etymologischen Hypothesen schließlich so dürftige Übereinstimmungen, daß daraus in Anbetracht der auch hier offenbar wirksamen Phänomene des Bedeutungswandels kaum sichere Schlüsse zu ziehen waren[1]. Anderseits zeigte die Mythenvergleichung selbst bei nahe verwandten Völkern, wie Griechen, Römern, Germanen, so bedeutende Unterschiede, daß diese Versuche einer über die geschichtlichen Anfänge der Einzelstämme hinausgreifenden Rekonstruktion mythischer Stoffe immer zweifelhafter wurden. Unvermeidlich ließ aber diese Wandelbarkeit der mythischen Gebilde im Verein mit den mannigfach sich aufdrängenden Erscheinungen mythischer Neubildung die Grundvoraussetzung der naturmythologischen Theorie überhaupt als eine fragwürdige erscheinen. Denn je genauer man solche Neubildungen betrachtete, um so weniger konnte man sich der Überzeugung verschließen, daß ähnliche Vorstellungen, wie sie mit mehr oder weniger Recht als Rudimente einstiger Naturmythen angesehen werden mochten, gelegentlich auch frei entstehen können. So wurde vor allem das Gebiet des Volksaberglaubens mit seinen überall wiederkehrenden Seelen-, Zauber- und Dämonenvorstellungen, wie es im Eingang dieser Entwicklung durch seine Analogien mit bestimmten Zügen des Naturmythus eine Hauptstütze der naturmythologischen Theorie gewesen war, nun umgekehrt infolge der weiten Verbreitung und der anscheinend völlig spontanen Neubildung mancher Erscheinungen ein gewichtiges Zeugnis für den auch innerhalb der fortgeschritteneren Kulturformen niemals ganz erlöschenden Trieb der Mythenbildung. Im gleichen Maße mußten sich aber Zweifel erheben gegen eine Theorie, die eigentlich auf der Annahme aufgebaut war, daß es irgendeinmal in ferner Vorzeit eine Ursprungsperiode des Mythus gegeben habe, die ein für allemal vorbei sei, und daß alle fernere Mythenentwicklung immer nur in der Umbildung und dem schließlichen Untergang des einmal entstandenen mythischen Stoffes bestehe.

So vollzog sich denn innerhalb der naturalistischen Richtung selbst ein allmählicher Übergang, bei dem der Hauptinhalt der

[1] Vgl. die ausgezeichnete Kritik besonders der Kuhn-Müllerschen Hypothesen bei O. Gruppe, Die griechischen Kulte und Mythen in ihren Beziehungen zu den orientalischen Religionen, 1887, Bd. 1, S. 72—184.

Theorie, der Kultus von Sonne, Mond, Wolken, Gewitter usw., als eine sekundäre, und zwar entweder als eine im Grunde degenerative Erscheinung, oder aber umgekehrt als eine fortgeschrittene, aus einem ursprünglicheren Geister- und Dämonenglauben hervorgegangene Stufe gedeutet wurde. Demnach spaltete sich die naturalistische Theorie in manchen ihrer Vertreter wieder in zwei Richtungen. Die eine, der sich die Hauptführer der indogermanistischen Naturmythologie, Kuhn und Müller, zuwandten, erklärte den Naturmythus für ein Erzeugnis der Metapher. Aus der ursprünglich in dichterischer Rede gebrauchten Belebung der Dinge sollten infolge eines Mißverständnisses, bei dem man das poetische Bild für die Sache genommen habe, die persönlichen Naturgötter entstanden sein[1]. Offenbar war es eine eigentümliche Mischung des alten Rationalismus mit der Entartungstheorie, der sich ja Müller auch sonst zuneigte, die diese wunderliche Theorie zustande gebracht hatte. Denn als einen Hauptgrund für seine Ansicht machte Müller geltend, daß man den Urhebern des Mythus doch unmöglich die Albernheit zutrauen könne, Sonne, Mond, Wolken und andere Naturerscheinungen für lebende Wesen zu halten. Bedeutender und einflußreicher war die zweite Richtung, die sich aus der naturalistischen Theorie entwickelte, und als deren Hauptführer W. Mannhardt betrachtet werden kann. Sie ließ den Naturmythus fortan in gewissen Grenzen gelten. Aber als die ihm überall vorausgehende und ihn in einer allmählichen Entwicklung erst erzeugende mythologische Form betrachtete sie den Seelen- und Geisterglauben. So ging auf dieser Seite der Naturalismus vollständig in den Animismus über.

e. Die animistische Theorie.

Mit diesem Übergang zur animistischen Theorie hatte sich abermals eine Umwälzung vollzogen, die mit der mehr und mehr sich ausbreitenden, neben den Überlieferungen und Überlebnissen der Kulturvölker nun auch die Gedankenwelt der Naturvölker in ihr Bereich ziehenden Mythenforschung Hand in Hand ging. Wieder waren es hierbei die Analogien in den Glaubensvorstellungen und

---

[1]) A. Kuhn, Entwicklungsstufen der Mythenbildung; 1873. Max Müller, Essays, II², 1881, S. 66 ff.

Kulten verschiedener Völker, welche die Aufmerksamkeit fesselten. Aber der Umkreis, über den sich das Netz dieser Analogien erstreckte, war ein weiterer: er umfaßte schließlich die ganze jetzt lebende und uns geschichtlich bekannt gewordene Menschheit, die Natur- und Kulturvölker, die ersteren in der Gesamtheit ihrer Vorstellungen, die letzteren hauptsächlich in mannigfachen Resten und Überlebnissen früherer Stufen. Dagegen waren die Vorstellungen selbst, zwischen denen sich solche Analogien herstellten, nicht jene großen und gewaltigen Erscheinungen, auf die überall der Naturmythus zurückgeführt hatte, sondern die Seelen-, Geister- und Dämonenvorstellungen, das Zauberwesen, die Vision und die Mittel ihrer Erzeugung. Der wesentliche Charakter der animistischen Theorie liegt aber darin, daß sie die Geister- und Dämonenvorstellungen als die Grundlage aller Mythenbildungen ansieht. Die Naturgötter, Schicksalsgötter und die mannigfachen Umbildungen dieser sollen überall erst aus jener primitiven Glaubensform entstanden sein, die noch heute in dem Aberglauben der Kulturvölker fortwuchert. Diese Theorie ist zunächst wieder in zwei Formen aufgetreten, die sich als die animistische im engeren Sinne und als die manistische unterscheiden lassen. Davon betrachtet die erstere, die vornehmlich von E. B. Tylor durchgeführt wurde, den Glauben an Seelen überhaupt, mögen diese nun in Menschen oder in Tieren, Pflanzen und leblosen Gegenständen ihren Sitz haben oder in Gestalt zauberhafter Dämonen den Lebenden umschweben, als das Primäre. Die manistische Theorie, wie sie teilweise schon von Herbert Spencer und dann besonders von Jul. Lippert entwickelt wurde, sieht in einer speziellen Form menschlicher Seelen, in denen der Vorfahren und in dem ihnen gewidmeten Ahnenkult die Quellen zunächst der sonstigen Geistervorstellungen und dann mittels ihrer wiederum der übrigen Formen des mythologischen Denkens. Insofern in weiter Verbreitung Tiere als die Ahnen und demzufolge als die Schutzgeister der menschlichen Stämme gelten, ist dann der Manismus zugleich »Totemismus«.

Diese zunächst aus der Beobachtung des geistigen Lebens der Naturvölker hervorgegangene Theorie hat nun mehr und mehr auf die Auffassung der Religionsentwicklung der Kulturvölker herübergewirkt, indem man auch hier die Seelen- und Dämonenvorstellungen

in ihrer selbständigen Bedeutung und in ihrer Beziehung zu dem Geister- und Zauberwesen der niederen Rassen zu würdigen suchte. Naturgemäß verband sich damit zugleich eine aufmerksamere Beachtung solcher Bestandteile der Volksreligionen, die infolge des Mangels literarischer Überlieferungen oder der schwierigen Zugänglichkeit der Quellen bis dahin vernachlässigt worden waren, wie des Mysterienwesens oder gewisser neben der allgemeinen Religion ein verborgeneres Dasein führender Lokalkulte. Als bezeichnende Beispiele des so durch die Herbeiziehung eines umfassenderen Materials und einer weitergreifenden Anwendung der vergleichenden Methode sich vollziehenden Wandels der Anschauungen können wohl vor allem die Untersuchungen von Erwin Rohde über Seelenkult und Unsterblichkeitsglauben der Griechen, sowie die über die mannigfachsten Gebiete vergleichender Religionsgeschichte sich erstreckenden Arbeiten H. Useners gelten, unter denen jene direkt an die animistische Theorie sich anlehnen und in gewissem Sinn eine Exemplifikation derselben auf griechischem Boden zu geben suchen, während diese wenigstens insofern mit der Grundtendenz der animistischen Theorie übereinstimmen, als sie, im Gegensatze zu der vorangegangenen einseitigen Überschätzung des Naturmythus, den Schutz- und Schicksalsgöttern eine vorwaltende und primäre Bedeutung zuerkennen und im allgemeinen geneigt sind, die mythologische Entwicklung nicht als eine solche zu betrachten, die mit den erhabeneren Vorstellungen beginne, um schließlich in einer Fülle von Einzelkulten zu enden, sondern umgekehrt als eine aufsteigende, die, von einzelnen, nach Ort und Zweck beschränkten Punkten ausgehend, mehr und mehr sich zu allgemeineren Kultformen erweitere [1]).

So zweifellos nun aber die animistische Theorie durch die breitere Erfahrungsgrundlage, auf die sie sich stellte, ein Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, so läßt sich doch nicht verkennen, daß auch sie den Fehler einer die Erscheinungen nach einem vorausbestimmten Schema ordnenden Konstruktion nicht ganz überwunden hat. Denn auch sie setzt voraus, der Verlauf der mythologischen

[1]) Erwin Rohde, Psyche, Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen, 1. Aufl. 1894, 3. Aufl. 1903. H. Usener, Götternamen, 1896. Die Sintflutsagen, 1899.

Entwicklung sei nicht nur immer und überall der nämliche, sondern er entspreche auch im wesentlichen einer linearen Ordnung, indem es irgendeinmal ein Stadium gegeben habe oder noch gebe, wo der Seelen- und Geisterglaube alleinherrschend sei, worauf dann erst aus diesem die Naturmythen sowie die Vorstellungen von Schutz- und Schicksalsgöttern hervorgegangen seien. Auch dem Siegeslaufe der animistischen Theorie ist daher bereits ein Rückschlag gefolgt. Konnte z. B. unter den Kulturvölkern Europas das der Römer als dasjenige gelten, das in seiner früheren Zeit die Reste eines Seelen- und Ahnenkultus am treuesten bewahrt habe, so ließ die eingehendere Erforschung der römischen Religionsgeschichte diese Annahme mindestens in ihrer Ausschließlichkeit gerade für die Anfänge, in denen die an den Ackerbau, die Viehzucht, den Krieg und an sonstige öffentliche Interessen gebundenen Kulte im Vordergrunde stehen, zweifelhaft erscheinen[1]). Und selbst da, wo die animistische Theorie am festesten begründet schien, bei den Natur- und primitiveren Kulturvölkern, erhoben sich mannigfache Bedenken. Einerseits glaubte man gewissen Zauberzeremonien und Kultgebräuchen von mystischem und magischem Charakter, deren Zusammenhang mit Seelenvorstellungen zweifelhaft blieb, eine überwiegende Bedeutung zuschreiben zu müssen[2]); anderseits wurde die ethnologische Vergleichung besonders bei den durch überaus verwickelte und phantastische Mythenbildungen ausgezeichneten Halbkulturvölkern Ozeaniens und Amerikas mehr und mehr zu der Unterscheidung einer »höheren« und einer »niederen Mythologie« geführt, die, in mannigfachen Beziehungen zueinander stehend, doch ein festes und allgemeingültiges genetisches Verhältnis vermissen ließen[3]). Es ist hier noch nicht der Ort, die Berechtigung dieser Einwürfe zu prüfen; wir werden dieser Frage erst im Zusammenhange mit der Erörterung der Seelenvorstellungen näher treten können (Kap. IV). Mag aber auch in vielen Fällen die

[1]) Wissowa, Religion und Kultus der Römer, 1902, S. 20 ff.

[2]) J. N. B. Hewitt, Orenda and a Definition of Religion, American Anthropologist, 1902, p. 33 ff. Vgl. auch K. Th. Preuß, Globus, Bd. 26 u. 27, 1904.

[3]) Vgl. z. B. L. Frobenius, Die Weltanschauung der Naturvölker, 1898, S. 25. Ähnliche Äußerungen von Ratzel in seiner Völkerkunde und von H. Schurtz in seiner Urgeschichte der Kultur.

niedere animistische oder manistische Vorstellungsreihe der Keim sein, aus dem sich die höhere, namentlich der Naturmythus, entwickelt hat, so ist doch einerseits nicht zu verkennen, daß man auf die primitiven Vorstellungen, die man mit dem Namen des Animismus belegt, nicht von vornherein unsern entwickelten Seelenbegriff übertragen darf, und daß anderseits jene Vorstellungen aller Wahrscheinlichkeit nach nicht die einzigen Ausgangspunkte auch der sogenannten »niederen Mythologie« sind. Auch hier zeigt es sich eben, daß eine Theorie, die darauf ausgeht, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen einem überall wiederkehrenden Schema unterzuordnen, der Gefahr der willkürlichen Konstruktion nicht entgeht.

Hieraus ergibt sich aber die Aufgabe, vor allen Dingen die Aufeinanderfolge festzustellen, in der die einzelnen Bestandteile einer mythologischen Vorstellungsmasse aufgetreten sind. Diese Aufgabe ist eine historische auch in dem Sinne, daß die etwa gewonnenen Resultate jeweils nur für das Gebiet gelten können, auf dem sie direkt gewonnen sind. Wird damit die Aufsuchung der allgemeineren Zusammenhänge an und für sich schon erheblich beschränkt, so ist nun vollends dieser Weg bei allen den Völkern, denen eine zusammenhängende Geschichte und Tradition fehlt, nahezu völlig verschlossen. Höchstens kann hier die innerhalb eines größeren Verbreitungsgebietes vorgenommene statistische Vergleichung der einzelnen Bestandteile einer zusammenhängenden Mythenbildung über geographische Ausgangspunkte und Verbreitungswege und dadurch, zusammengenommen mit den sonstigen Kulturbeziehungen der verglichenen Völker, auch über die Entwicklung der Mythen selbst Aufschluß geben.

Doch alle diese Methoden direkter oder indirekter historischer Nachweisung bleiben schließlich selbst bei den Kulturvölkern in verhältnismäßig enge Grenzen eingeschränkt, da auch bei ihnen ein großer und vor allem der für unsere Erkenntnis der Bedeutung und der genetischen Zusammenhänge wichtigste Teil des Mythus über die historischen Überlieferungen hinaus in das Dunkel der Urgeschichte zurückreicht. So bleiben wir schließlich darauf angewiesen, schon bei der Frage nach den zeitlichen Verhältnissen der Erscheinungen die psychologische Wahrscheinlichkeit mit zu Rate zu ziehen. In Wirklichkeit geschieht dies tatsächlich überall, wo nur

irgend der Versuch gemacht wird, über eine bloße Beschreibung der Tatsachen hinauszugehen. Selbst da, wo die geschichtlichen Bedingungen relativ klar vor Augen liegen, wird aber jeder Versuch, die äußere Aufeinanderfolge in eine kausale Beziehung überzuführen, unvermeidlich zu der Frage gedrängt, wie denn unter den gegebenen Bedingungen die Motive beschaffen waren, aus denen die Erscheinungen ursprünglich hervorgingen, und die dann weiterhin verändernd auf sie gewirkt haben. So wird die Forderung einer psychologischen Interpretation des Mythus in dem Maße dringlicher, als sich jene schablonenhaften Konstruktionen, die aus einigen äußeren Merkmalen eine angebliche Entwicklungsreihe zu gewinnen suchen, als unzulänglich herausstellen. Aber welches sind nun die Maximen, denen diese Interpretation zu folgen hat, welches die Voraussetzungen, die sie ihren Deutungen zugrunde legen soll? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir uns vor allem über die andere zu verständigen suchen: was ist der Mythus selbst? welche Eigenschaften und welche besonderen Bedingungen des psychischen Geschehens liegen ihm zugrunde, und wie verhält er sich zu andern Formen menschlicher Vorstellungen und Weltanschauungen?

3. Symbolistische und rationalistische Mythendeutungen.

a. Allgemeiner Charakter dieser Theorien.

Nicht selten lassen die Mythologen die Frage, was der Mythus überhaupt sei, gänzlich auf sich beruhen. Den Inhalt dieses Begriffs glaubt man aus den allgemein geläufigen Tatsachen, die dem Gebiet des Mythischen herkömmlicherweise zugezählt werden, als bekannt voraussetzen zu dürfen. Wo man sich jedoch dieser verbreiteten Abneigung zum Trotz dennoch zu Begriffsbestimmungen entschließt, da bewegen sich diese im allgemeinen zwischen zwei ihrem Wesen nach entgegengesetzten Anschauungen, die wir kurz als die symbolistische und die rationalistische bezeichnen können.

Von beiden ist die symbolistische gegenwärtig wohl die verbreitetere. Nach ihr fällt der Mythus seinem Wesen nach mit der Dichtung zusammen, und die einzelne mythologische Vorstellung

berührt sich daher auf das engste mit der poetischen Metapher. Der Unterschied zwischen Mythologie und eigentlicher Dichtung soll aber zunächst darin bestehen, daß der Mythus von dem Volk in seiner Gesamtheit, das Werk der Dichtung dagegen von einem einzelnen geschaffen werde, daher auch in der Volkspoesie und vor allem in dem Volksepos beide Gebiete zusammenfließen. Als ein weiteres Merkmal betrachtet man es dann, daß der Inhalt des Mythus für Wirklichkeit gehalten werde, während die Dichtung auf willkürlicher Erfindung beruhe, ein Unterschied, der zugleich für den Gegensatz der mythologischen und der poetischen Metapher entscheidend sein soll. Denn jene beseele die Naturerscheinungen selbst und wandle sie so in persönliche, denkende und fühlende Wesen um, während die dichterische Metapher bei ihren Bildern nur den Zweck der Veranschaulichung verfolge[1]). Zuweilen werden aber auch diese Merkmale vereinigt: zwischen der mythischen und der poetischen Metapher als solcher bestehe kein prinzipieller Unterschied, da beide in der Substitution eines Bildes für den Gegenstand übereinstimmen. Darum gelten »Beseelung (Personifikation)« und »Verbildlichung (Metapher)« als die Haupteigenschaften des mythologischen Denkens, und im Unterschiede von Poesie und Wissenschaft wird es außerdem als ein »unbewußtes Vorstellen« definiert, das »außerhalb der Gesetze des logischen Denkens verlaufe«, während es doch »für den Geist eine unmittelbare Gewißheit und Wirklichkeit besitze«. Der tiefere Gehalt der mythologischen Vorstellungen wird aber schließlich in den religiösen Ideen gesehen, als deren Symbole sie gedeutet werden können[2]). Daß diese Theorie ihre Heimat in der Romantik hat, ist unverkennbar. Der Naturmythologie der Romantik, Creuzers Symbolik und, wenn man weiter

---

[1]) Vgl. E. H. Meyer, Germanische Mythologie, 1891, S. 9 ff.

[2]) Vgl. H. Usener, Mythologie, im Archiv für Religionswissenschaft, herausgegeben von A. Dieterich und Th. Achelis, Bd. 7, 1904, S. 25. Es ist wohl nicht überflüssig, hier hinzuzufügen, daß die großen Verdienste, die sich Usener durch seine historischen und vergleichenden Arbeiten um die Geschichte der Mythenentwicklung erworben hat, von diesen theoretischen Vorstellungen ganz und gar unabhängig sind. Es schien mir nur zweckmäßig, diese in der gegenwärtigen Mythologie verbreiteten Vorstellungen durch ein Beispiel neuesten Datums und durch das eines Forschers zu belegen, der mit Recht auf diesem Gebiet als eine hervorragende Autorität gilt.

zurückgehen will, Herders religionsphilosophischen Ideen ist sie am nächsten verwandt[1]).

Während so die symbolistische Theorie den poetisch-phantastischen Charakter des Mythus in den Vordergrund stellt, legt nun im vollen Gegensatze zu ihr die rationalistische auf die intellektuellen Motive desselben das Hauptgewicht. Ihr besteht daher der Mythus im Grunde überall in der naiven Behandlung theoretischer oder praktischer Probleme, und die Mythologie im ganzen ist ihr eine Art primitiver Wissenschaft. Jede auffallende Naturerscheinung, jede in das menschliche Leben eingreifende Veränderung, wie Traum, Krankheit, Tod, fordert die Frage nach ihrem Warum heraus. Daneben regen die Wechselfälle des Schicksals zum Nachdenken darüber an, wie der Gang der Dinge am sichersten nach eigenem Wunsch zu lenken sei. So erfinde der Mensch Naturmythen, um den Lauf der Natur zu erklären, Seelenmythen, um über Geburt und Tod und mannigfache seelische Zustände Rechenschaft zu geben, und so übe er, als eine Art primitiven Experimentes, Zauberriten, um das Walten der geheimnisvollen Kräfte zu beherrschen, von denen er sich umgeben glaubt. Nicht überall kommen diese Anschauungen heute mehr in völlig unverhüllter Form zum Ausdruck, sondern meist begleiten jene Reflexionsmotive in einzelnen Andeutungen die Beschreibung der Erscheinungen. Aber gerade darin, daß eine solche intellektualistische Deutung sozusagen ganz außerhalb der Frage nach irgendeiner Theorie der Erscheinungen zu stehen pflegt, weil sie für den unmittelbaren und selbstverständlichen Ausdruck der Tatsachen gehalten wird, kommt die Vorherrschaft der Reflexionspsychologie auf mythologischem Gebiete um so deutlicher zum Ausdruck. Übrigens ist es bemerkenswert, daß die neueste Verbreitung dieses Intellektualismus ziemlich genau mit der beginnenden Vorherrschaft der animistischen Theorie zusammenfällt. Bei Herbert Spencer hängt das freilich mit dem

---

[1]) Herder, Älteste Urkunde des Menschengeschlechts, 2. Teil, 1774. (Werke zur Religion und Theologie, Ausg. von 1806, Bd. 5.) Unter dem Einfluß der Romantik steht unter den Begründern der neueren wissenschaftlichen Mythologie besonders auch Jacob Grimm, der freilich nirgends eine einheitliche Theorie durchgeführt, aber den Zusammenhang von Mythus und Volkspoesie besonders energisch betont hat.

intellektualistischen Charakter seiner gesamten Psychologie zusammen. Aber auch ein Mann wie E. B. Tylor, der sich in den tatsächlichen Ausführungen einen hohen Grad von Unbefangenheit zu wahren weiß, redet, wo er irgendeinmal auf die Motive der Vorstellungen oder Handlungen kommt, von den »Theorien«, aus denen animistische Anschauungen oder Naturmythen hervorgegangen seien, und gerade unter diesem Gesichtspunkte sucht er dann oft mit glücklichem Griff den Zusammenhang solch primitiver Vorstellungen mit späteren philosophischen Lehren nachzuweisen[1]. Nun findet zwar diese Auffassung darin, daß die Mythologie tatsächlich die Vorläuferin der Philosophie und durch diese der Wissenschaft überhaupt gewesen ist, eine gewisse Stütze. Doch wird dabei nicht beachtet, daß sie mindestens in gleichem Maße auch die Anfänge der Religion in sich schließt. Aber infolge der herrschenden Vermengung der Begriffe von Mythus und Religion wird wohl auch die Religion selbst für eine Art primitiver Wissenschaft angesehen. Namentlich gilt sie für einen Ersatz derselben gegenüber solchen intellektuellen Problemen, die nach dem Ausdruck Herbert Spencers in das Gebiet des »Unerkennbaren« hineinreichen. In ihrem Ursprung geht daher diese Anschauung auf den Rationalismus der Aufklärungszeit und auf dessen Vorläufer bis hinauf zur antiken Sophistik zurück. Sie bewegt sich übrigens in mancherlei Spielarten, unter denen für die Bestandteile der sogenannten »höheren Mythologie« überdies die Annahme der dichterischen Ausschmückung tatsächlicher Vorgänge in Natur und Geschichte unterstützend einzutreten pflegt. Schon das Wort »Mythologie«, mit dem wir ja noch heute nicht bloß die wissenschaftliche Untersuchung des Mythus, sondern auch das Objekt dieser Untersuchung, insofern es einen einigermaßen in sich geschlossenen Zusammenhang von Mythenbildungen darstellt, bezeichnen, spricht für das Übergewicht, das diese rationalistische Mythendeutung vermöge der uns schon so mannigfach bekannt gewordenen Tendenz der Vulgärpsychologie zur Vermengung der Erscheinungen mit den Überlegungen des reflektierenden Beobachters behauptet. Die Mythologie als Objekt gilt eben gerade so gut als

[1] Vgl. Herbert Spencer, Soziologie, Bd. 1. Tylor, Anfänge der Kultur, Deutsche Ausgabe, I, S. 422. II, S. 75 ff.

eine Art Wissenschaft wie diejenige Mythologie, die hinwiederum die Erforschung dieses Objekts zu ihrer Aufgabe hat. Nur daß jene über Natur, Seele, Gott und andere Dinge, diese dagegen erst über die Vorstellungen reflektiert, die sich eine solche objektive Mythologie von den Dingen und ihrem Zusammenhang gebildet hat.

b. Kritik des Symbolismus.

Daß gegenüber dieser rationalistischen Auffassung die poetisch-symbolistische ihre Vorzüge hat, ist nicht zu verkennen. Bemüht sie sich doch immerhin, einen Maßstab an die Dinge anzulegen, der ihnen selbst oder mindestens den ihnen nächstverwandten geistigen Erzeugnissen entnommen ist. Auch kann ja an der engen Beziehung zwischen Dichtung und Mythus kein Zweifel bestehen, ebensowenig daran, daß dem mythenbildenden Bewußtsein selbst seine Schöpfungen nicht Dichtungen, sondern Wirklichkeit sind. Daß endlich auf dem Boden mythologischer Vorstellungen und der unter ihrem Einfluß sich bildenden religiösen Kulte Symbole entstehen, und daß dieser Vorgang in der Entwicklung der positiven Religionen eine wichtige Rolle spielt, ist unbestreitbar. Aber weder die Romantik noch die in ihren Spuren wandelnde Richtung der neueren Mythologie hat diese Beziehungen zu Dichtung und Symbol irgendwie deutlich gemacht. So richtig sie es erfaßt hat, daß alle Rationalisierung von Mythus und Religion an den entscheidenden Motiven achtlos vorübergeht, so pflegt sie doch selbst, wo sie irgend den Versuch macht, über jene Motive Rechenschaft zu geben, teils in völlig unbestimmten, teils wiederum in allerlei rationalisierenden Unterscheidungen befangen zu bleiben. In dieser Beziehung besitzt der Symbolbegriff in der heutigen Mythologie noch die gleiche schwankende Unbestimmtheit wie in Fr. Creuzers »Symbolik und Mythologie«. So ist es zweifellos kein zureichendes Kriterium, wenn man den Unterschied von Mythus und Dichtung darin sieht, daß jener für Wirklichkeit gehalten werde und diese nicht. Abgesehen davon, daß Dichtungen, die höchst persönlichen und willkürlichen Ursprungs sind, vielfach als Wahrheit gegolten haben und noch gelten, ist die ästhetische Wirkung einer dichterischen Schöpfung vielmehr an die Bedingung gebunden, daß der Gedanke der Erfindung bei ihr völlig verschwindet. Daß ferner der Mythus in

Bildern denke, und daß sein Gebiet das der »unbewußten Vorstellungen« sei statt des bewußten und vernünftigen Denkens, das sind unbestimmte Behauptungen, die der psychologischen Beleuchtung nirgends standhalten. Denn anders als in »Bildern«, das heißt in konkreten Vorstellungen, können wir auch die abstraktesten Begriffe nicht denken, und »unbewußte Vorstellungen« können wir allenfalls solche nennen, deren mögliches Wiedererscheinen in unserem Bewußtsein wir annehmen, sogenannte »Spuren« oder Dispositionen, welche die Existenz früher vorhanden gewesener voraussetzen. Zu dieser Klasse gehören aber die mythologischen Vorstellungen, die sich vielmehr durch ihre unmittelbare und äußerst lebendige Wirklichkeit auszeichnen, gewiß nicht.

Nicht anders verhält es sich schließlich mit derjenigen unter diesen Begriffsbestimmungen, die unter allen am tiefsten in das Wesen des Mythus einzudringen sucht: mit der Subsumtion unter den Begriff des Symbols. Sie hängt auf das engste mit jenem »Denken in Bildern« zusammen, das dem Mythus zugeschrieben wird. Da man nun unter einem »Symbol« jedes Bild verstehen kann, das irgendeinen Gedankeninhalt veranschaulicht, der in dem Bilde selbst nicht direkt gegeben ist, so ist auch dieser Begriff wieder in mannigfachen Bedeutungen möglich, die in der Tat in die symbolistische Theorie hineinspielen. So sind die mythologischen Vorstellungen nicht nur als religiöse Symbole, sondern sie sind nicht selten auch als Verhüllungen wissenschaftlicher Wahrheiten oder moralischer Lehren gedeutet worden. Dahin kann in weiterem Sinne auch die nicht ganz mit Recht als »Euhemerismus« bezeichnete Annahme einer poetischen Ausschmückung geschichtlicher Ereignisse gezählt werden. In der heutigen Mythologie sind aber hauptsächlich noch zwei Formen dieses Symbolismus vertreten. Die eine faßt die mythologische Vorstellung als ein Natursymbol, die andere als ein religiöses Symbol auf. Dort wird eine mutmaßlich aus dem Naturmythus hervorgegangene Sagen- oder Märchenform, insofern in ihr noch Spuren enthalten sind, die auf eine Naturerscheinung hinweisen, als symbolischer Ausdruck dieser Erscheinung betrachtet. Hier gilt die mythologische Vorstellung als Symbol einer religiösen Idee, die, wenn sie die rein religiöse Form angenommen hat, jenseits aller Mythologie liegt. Von diesen Anwendungen scheidet

jedoch die erste hier sofort aus. Denn es leuchtet ohne weiteres ein, daß in diesem Falle die sekundäre Mythenform an sich durchaus kein Symbol des primären Naturmythus ist, auch wenn sie in Wirklichkeit aus diesem hervorgegangen sein sollte, was ja immerhin in vielen Fällen hypothetisch bleibt. Denn die Sage oder das Märchen, das an einen Naturmythus erinnert, wird erst von dem Mythologen auf diesen zurückbezogen und in diesem Sinne in ein Symbol umgewandelt. Der Mythus selbst hat aber keine symbolische Bedeutung, sondern, solange der Naturmythus lebendig ist, werden die Erscheinungen unmittelbar so aufgefaßt, wie der Mythus sie vorstellt: hier ist also die mythologische Vorstellung Wirklichkeit, und nicht Symbol; hat sich der Naturmythus erst durch seine anthropomorphen Umwandlungen vollständig von der Naturerscheinung losgelöst, so erlischt allmählich auch die Erinnerung an seine einstige Naturbedeutung. Der Mythus selbst kann also hier wiederum nicht als deren Symbol gelten, sondern er ist dies höchstens für den über ihn reflektierenden Mythologen.

Hiervon unterscheidet sich nun die Deutung des Mythus als einer symbolischen Einkleidung religiöser Ideen wesentlich nur darin, daß sich in der Tat die mythologische Vorstellung zum Symbol entwickeln kann. Doch geschieht das weder ausnahmslos, da es zahlreiche Mythen gibt, die nie in den Umkreis religiöser Ideen treten; noch kann es anders als in dem Sinne geschehen, daß die Vorstellung, die zum Symbol wird, ursprünglich ein solches noch nicht ist. Vielmehr liegt, insoweit der Mythus überhaupt eine religiöse Bedeutung hat, diese gerade darin, daß alles das, was eine dem Mythus entwachsene Stufe des Bewußtseins symbolisch auffaßt, im Mythus selbst noch als unmittelbare Wirklichkeit geschaut wird. Weit entfernt, identisch zu sein, sind also Mythus und Symbol Bildungen, die an entgegengesetzten Endpunkten der religiösen Entwicklung stehen: der Mythus am Anfang, das Symbol am Ende. Dazwischen liegen dann freilich mancherlei Abstufungen, wo eine Vorstellung Wirklichkeit und Symbol zugleich sein kann. Bei der Entwicklungsgeschichte der Zauberriten namentlich werden wir mit Erscheinungen, die hierher gehören, bekannt werden. Die sprechendsten Belege bieten aber hier solche mythologische Vorstellungen und Kulthandlungen, bei denen wir die Entwicklung von der

unmittelbaren Anschauung zum Symbol in allen ihren Stadien überblicken können, oder die wir sogar noch in der Gegenwart in Gestaltungen, die diesen Stadien angehören, vor uns sehen. So führt die christliche Taufe auf Reinigungszeremonien zurück, die beinahe bei allen Völkern vorkommen. Dabei gilt aber dem Naturmenschen die Reinigung, die er etwa vornimmt, wenn er mit einer Leiche oder mit Gegenständen in Berührung kam, die ihm aus irgendwelchen mythologischen Motiven als »Tabu« gelten, ganz und gar als etwas sinnlich Wirkliches, nicht Symbolisches. Mag er dabei sich vorstellen, daß er mit seinem Körper auch seine Seele reinige, so liegt darin doch zunächst noch keine symbolische Übertragung, weil seine Seele und sein Körper zusammengehören, so daß jene alles, was diesen trifft, unmittelbar miterlebt. Zu dieser Vorstellung ist aber sichtlich schon in einer sehr frühen Zeit die andere hinzugetreten, daß solchen Reinigungszeremonien, sobald sie als Bestandteile religiöser Kulte, unter Anrufung der Götter oder in Begleitung bestimmter weiterer Zauberriten auftreten, ebenfalls eine zauberhafte Kraft innewohne; und indem nun die Wirkung dieser Kraft als eine rein geistige aufgefaßt wurde, verwandelte sich jene äußere materielle Reinigung des Körpers in ein Symbol dieses jenseits der Sinnenwelt wirksam gedachten magischen Einflusses. Von der Zeremonie auf dieser Stufe der Entwicklung, wie sie in etwas verschiedener Gestaltung nicht bloß die griechische und die römische Kirche, sondern auch das lutherische Glaubensbekenntnis vertritt, darf man wohl sagen, daß in ihr noch immer die symbolische mit der realen, mythologischen Vorstellung verbunden sei. Zum reinen, das heißt nicht mehr mythologisch und magisch, sondern bloß noch religiös zu deutenden Symbol ist die Taufe offenbar erst da geworden, wo sie überhaupt nur noch als eine sinnbildliche Handlung ohne jede reale, natürliche oder übernatürliche Wirkung betrachtet wird. Ähnlich wie in diesem Fall, so können sich nun überall und in der mannigfaltigsten Weise aus mythologischen Vorstellungen religiöse Symbole entwickeln. Immer aber bilden dann mythologische Vorstellungen von unmittelbarer, nicht symbolischer Bedeutung die Ausgangspunkte. Indem die symbolistische Theorie des Mythus den Begriff der ausgebildeten Religion an die Erscheinungen heranbringt, verwechselt sie also die Keime der Entwicklung mit ihren

Früchten, — eine Umkehrung, die der Idee der rückläufigen Entwicklung und einer ihr vorausgehenden religiösen Uroffenbarung einigermaßen verwandt ist und sich daher auch gelegentlich mit dieser verbinden kann.

c. Kritik des Rationalismus.

In ähnlichem Sinne, aber in anderer Richtung verfehlt nun die rationalistische Theorie das Ziel, indem auch sie den Mythus aus einer Verfassung des menschlichen Bewußtseins zu begreifen sucht, die selbst dem mythologischen Denken entwachsen ist. Denn es ist der Standpunkt, den der reflektierende Beobachter dem Mythus gegenüber einnimmt, den sie in diesen selbst hineinträgt. So entsteht hier der Widerspruch, daß man einerseits die Wissenschaft als die Macht zu preisen pflegt, die den Mythus zerstöre, und daß man anderseits doch diesen selbst für eine primitive Wissenschaft ansieht. Offenbar ist aber das erste nur möglich, wenn die Wege beider grundsätzlich verschieden sind, wogegen das zweite voraussetzt, daß sie ihrem Wesen nach übereinstimmen. Die Lösung dieses Widerspruchs liegt darin, daß das Material tatsächlicher Erlebnisse und Erfahrungen, auf dem der Mythus sich aufbaut, mit dem der Wissenschaft übereinstimmt — denn es besteht hier wie dort in den Vorstellungen und Gefühlen, Affekten und Trieben, die dem menschlichen Bewußtsein überhaupt zukommen —, während die Denkmittel, mit Hilfe deren der Naturmensch auf dieser Grundlage die Mythenbildung und der Kulturmensch die Wissenschaft hervorbringt, durchaus voneinander abweichen. Der Fehler der rationalistischen Theorie besteht also darin, daß sie jene Übereinstimmung der allgemeinsten empirischen Inhalte des Bewußtseins auf diese Denkmittel und durch diese auf die Zwecke überträgt, die in beiden Fällen in Frage kommen. Weil Sonne, Mond und Sterne, Erde und Himmel, Blitz und Donner, Schlaf und Traum, Krankheit und Tod zu allen Zeiten die gleichen bleiben, so sollen auch Mythus und Wissenschaft diesen Dingen im wesentlichen in der gleichen Weise gegenüberstehen, nur daß die Auffassung der letzteren die reifere sei, weil sie die Schule reicherer Erfahrung und geübteren Denkens hinter sich habe. Aber diese im engsten Sinne anthropozentrische, den momentanen Standpunkt des reflektierenden

Beobachters zum allgemeingültigen machende Betrachtungsweise erweist sich bei jedem Schritt, den man irgendwo in das Gewebe primitiver Mythenbildungen unternehmen mag, als unhaltbar. Was die Wissenschaft in erster Linie erstrebt, von dem Augenblick an, wo sie in das Licht der Geschichte tritt, das ist die Erkenntnis um der Erkenntnis selbst willen. Dieses theoretische Interesse liegt dem mythologischen Denken völlig fern. Wo es sich überhaupt bestimmte Zwecke setzt, da sind diese durchaus nur praktischer Art. Erfolg in Unternehmungen, Abwendung des Unheils, Schädigung des Feindes — das sind die vornehmsten Triebfedern, die sich zunächst auf den Handelnden selbst, und dann unter dem Einfluß der Stammesgefühle auf seine Genossen erstrecken. Alle Vorstellungen über den Zusammenhang der Erscheinungen sind ganz nach diesen praktischen Interessen orientiert. Indem sie allmählich von diesen sich lösen und teils neben ihnen, teils endlich unabhängig von ihnen einen selbständigen Wert gewinnen, weicht erst die mythologische der wissenschaftlichen Betrachtung. Mit dieser Umwandlung der Interessen ist aber notwendig zugleich ein fundamentaler Wandel des Denkens selbst, seiner konkreten Motive wie der allgemeinen Maximen, denen es folgt, verbunden. In der Tat offenbart sich das am unmittelbarsten an derjenigen Maxime, die innerhalb der wissenschaftlichen Betrachtung zur herrschenden wird: an der Voraussetzung einer objektiven Gesetzmäßigkeit der Erscheinungen. Auch der Mythus kennt eine Regelmäßigkeit des Geschehens in dem Sinne, daß das Ähnliche überall und fortwährend wiederkehrt. Aber diese Analogien der Erscheinungen sind durchaus von der nämlichen, zufälligen Art, wie sie gelegentlich den unmittelbaren Wahrnehmungen selbst, und wie sie insbesondere den subjektiven Vorstellungen vermöge der zwischen ihnen sich abspielenden Assoziationen zukommt. Insoweit hier überhaupt von einer Gesetzmäßigkeit die Rede sein kann, stammt also diese vielmehr aus der relativen Gleichförmigkeit der äußeren Eindrücke und der durch sie erweckten Affekte und Triebe, als aus dem intellektuellen Bedürfnis, die Erscheinungen und die aus ihnen gewonnenen Begriffe den Normen des Denkens zu unterwerfen. Mißt man daher das mythologische an diesem Maßstab des logischen, wissenschaftlichen Denkens, so schiebt man ihm Motive und Grund-

sätze unter, die es selbst gar nicht besitzt. Natürlich liegt nun aber darin, daß jene Bewußtseinsinhalte, die wir als die letzten Objekte des Mythologischen ansehen müssen, schließlich mit den Objekten des wissenschaftlichen Denkens identisch sind, eingeschlossen, daß es an vermittelnden Zwischenstufen zwischen beiden nicht fehlt, — eine Beziehung, die z. B. bei den kosmogonischen Mythen augenfällig hervortritt, die aber auch bei allen andern zu bemerken ist. Solche Zwischenstufen sind es dann eben, die in der Tat die Mythologie in manchen ihrer Bestandteile als eine Vorstufe der Wissenschaft erscheinen lassen, und die es begreiflich machen, daß mythische Elemente eine lange Zeit hindurch auch in die Wissenschaft selbst hineinragen, ja in ihren letzten Nachwirkungen vielleicht niemals ganz verschwinden, wie das die Geschichte der Philosophie bis zum heutigen Tage zeigt. Doch die Tatsache, daß solche Vermengungen vorkommen, macht die Forderung einer Scheidung der Motive nur um so dringlicher. Dagegen rechtfertigt sie es nicht, die hier obwaltenden qualitativen Gegensätze in bloße quantitative Unterschiede umzuwandeln. Geschieht das, so wird dann unvermeidlich wiederum dem Anfang das Ende substituiert, ähnlich wie dies, nur von einem andern Gesichtspunkte aus, da geschieht, wo man in den Mythus die religiösen Symbole hineindeutet, die sich aus ihm entwickeln können.

So sehr nun aber die rationalistische und die symbolistische Theorie im übrigen auseinandergehen, so gibt es doch *einen* Punkt, in dem beide übereinstimmen, und der an sich, da er nur ein Ergebnis unmittelbarer Beobachtung zur Geltung bringt, eigentlich außerhalb jeder Theorie steht. Das ist die Bemerkung, daß alle Mythenbildung eine *Personifikation* der Erscheinungen enthält. Diese Übereinstimmung ist um so wertvoller, als diese Eigenschaft näher betrachtet mit den Voraussetzungen der rationalistischen wie der symbolistischen Theorie schwer vereinbar ist. Die Personifikation ist besonders den leblosen Gegenständen gegenüber etwas so Irrationelles, daß es sich kaum denken läßt, wie der Mensch auf irgendeiner Stufe seiner intellektuellen Entwicklung darin eine eigentliche Erklärung der Erscheinungen gesehen haben sollte; und sie ist anderseits so sehr an die Vorstellung der unmittelbaren Wirklichkeit des lebend gedachten Objektes gebunden, daß man nicht

begreift, wie diese Vorstellung die Idee des Symbols neben sich duldet. In der Tat haben daher extreme Vertreter beider Anschauungen gelegentlich wohl die Möglichkeit der Personifikation in beinahe identischen Ausdrücken als eine selbst der primitivsten Stufe des Menschen unwürdige Voraussetzung abgelehnt und die Erscheinungen, die darauf hinweisen, entweder als phantastische Übertreibungen oder als Metaphern gedeutet, die, ursprünglich nicht ernst gemeint, späterhin mißverstanden worden seien[1]). Aber diese Ansichten haben doch im ganzen so wenig Anklang gefunden, daß sie gegenüber der sonstigen Einmütigkeit der Mythologen über diesen Punkt nur als beachtenswerte Zeugnisse des Widerspruchs gelten können, in dem beide Theorien mit den Erscheinungen der Personifikation stehen. In Wahrheit tritt gerade dieser fundamentalen Eigenschaft des Mythus gegenüber die Unzulänglichkeit jener mythologischen Theorien offen zutage. So pflegt man denn auch die belebende Kraft des Mythus als eine Eigenschaft hinzunehmen, die er mit der Dichtung gemein habe, wobei nur der Mythus für Wirklichkeit nehme, was in der Dichtung als ein bloßes Spiel der Phantasie erkannt werde. Da nun aber hier wie überall die Wirklichkeit dem sie nachahmenden Spiel vorausgehen muß, so wird man vielmehr suchen müssen, umgekehrt das dichterische Bild aus der mythologischen Anschauung zu begreifen.

4. Die Analogietheorie und die Wanderhypothese.

Neben dem Symbolismus und Rationalismus sind zuweilen noch zwei Vorstellungsweisen hervorgetreten, durch die man sich namentlich die weitgehenden Übereinstimmungen zwischen den mythologischen Anschauungen verschiedener Völker zu erklären suchte. Die eine von ihnen, die Theorie der Analogie, schließt sich nahe an die symbolistische Deutung an und läßt sich in gewissem Sinne als eine abgeschwächte Form derselben betrachten; die andere, die Wanderhypothese, hat eine rationalistische Wurzel, obgleich sie in ihren früheren Gestaltungen ebenfalls inmitten jener mystisch-sym-

[1]) Herbert Spencer, Soziologie. Deutsche Ausg. I, S. 159. Max Müller, Essays II², 1881, S. 10. S. oben S. 546.

bolistischen Vorstellungsweise erwachsen ist, die in der Mythologie der Romantik ihre letzte Blüte erlebt hat.

a. Die Theorie der Analogie.

Die Theorie der Analogie findet sich häufiger in einzelnen Anwendungen des Analogiebegriffs in der historischen und ethnologischen Mythologie als in der Form einer eigentlichen, zusammenhängenden Theorie. Doch hat es auch an Versuchen letzterer Art nicht gefehlt. Eingehend hat einen solchen namentlich L. von Sybel in seiner »Mythologie der Ilias« durchgeführt[1]). Der Mythus ist nach ihm ein sinnliches Bild, das einem Begriff entspricht, — deutlich tritt bei diesem Ausgangspunkt der Zusammenhang mit der symbolistischen Theorie hervor. Doch nicht jedes Bild eines Begriffs ist mythisch, sondern es wird dazu erst, wenn es nicht direkt, sondern bloß mittelbar den Begriff versinnlicht. Eine solche mittelbare Versinnlichung ist nun eine Analogie: das Analogieglied bildet gewissermaßen die mittlere Proportionale zwischen dem eigentlichen Bild und seinem Begriff. Als versinnlichende Analogien wählt aber das mythologische Bewußtsein die ihm nächstliegenden, die seinem eigenen Sein und der umgebenden Natur angehörenden Vorstellungen. Darum ist die Anschauung des Mythus »plastisch, anthropomorph, zoomorph, oder sonstwie, auch monströs, nach Maßgabe der Merkmale des jeweils versinnlichten Begriffs«.

Diese Theorie leidet sichtlich an zwei Übelständen, die sie zu einer psychologischen Interpretation der Erscheinungen untauglich machen. Zunächst teilt sie mit dem Symbolismus den Fehler, in der Mythologie eine Art Bildersprache zu sehen, hinter deren Zeichen sich irgendein Begriffssystem verberge. Weder ist aber dem mythenbildenden Bewußtsein die einzelne mythische Vorstellung Stellvertreterin eines Begriffs, noch hat der Gesamtinhalt einer Mythologie die Bedeutung eines Begriffssystems, sondern jenem Bewußtsein selbst ist die einzelne mythologische Vorstellung genau in derselben sinnlich anschaulichen Form wirklich, in der sie von ihm vorgestellt wird. Den Begriff legen erst wir in sie hinein, wenn wir sie irgendwie zu interpretieren suchen, und zu einem gewissen System wird

[1]) L. von Sybel, Die Mythologie der Ilias, 1877, S. 27 ff.

die Mythologie eines Volkes erst in dem Augenblick, wo wir zwischen den einzelnen Mythen einen begrifflichen Zusammenhang herzustellen bemüht sind. In dem mythenbildenden Bewußtsein ist dieser Zusammenhang wiederum nur ein unmittelbar sinnlich anschaulicher. Er resultiert naturgemäß aus der übereinstimmenden Anschauungsweise. Da aber diese sehr verschiedene Motive in sich vereinigen kann, so setzt sich gleichzeitig eine Mythologie stets aus mancherlei heterogenen Bestandteilen zusammen. In allem dem lehrt also die Analogietheorie nicht im mindesten, was der Mythus selbst ist, und aus welchen äußeren und inneren Bedingungen er hervorgeht, sondern höchstens, was ein über ihn reflektierender Beobachter nachträglich in ihn hineinlegen kann.

Häufiger bedient man sich nun der Theorie der Analogie, um einzelne mythologische Vorstellungen oder Kulte zu deuten, ohne dabei in der Analogie ein allgemein und für alle Erscheinungen gültiges Motiv zu sehen. So denkt man sich etwa Attribute einer Gottheit durch Analogie auf eine andere übertragen. Besonders aber bei Zauberhandlungen, Opferbräuchen und Kultformen räumt man der Analogie ein weites Gebiet mannigfacher Beziehungen ein, die teils in der Analogie verschiedener Vorstellungs- und Kultformen miteinander, teils auch in einer Analogie dieser Formen mit den Objekten besteht, die den Inhalt des Mythus oder den Zweck der Kulthandlung bilden. Ein charakteristisches Beispiel dieser Art ist namentlich der sogenannte »Analogiezauber«. Mit diesem Namen bezeichnet man alle die Zauberriten, bei denen der Zaubernde eine Handlung ausführt, die mit dem von ihm gewünschten Erfolg irgendeine äußere Ähnlichkeit hat [1]). Beispiele dieses sogenannten Analogiezaubers haben wir oben schon bei der Schilderung verschiedener Tanzformen kennen gelernt. Wenn bei dem Regenzauber die Teilnehmer in Masken auftreten, die Regenwolken oder Tiere darstellen, denen man, weil sie beim Regen erscheinen, eine Wirkung auf diesen zuschreibt, oder wenn bei den Saatfesten eine Phallophorenprozession über die Felder zieht, die in Tänzen und Gesten die befruchtende Tätigkeit der Vegetationsdämonen nachahmt, so

[1]) Speziell über diesen »Analogiezauber« vgl. besonders Preuß, Der Ursprung der Religion und Kunst, Globus, Bd. 87, 1905, S. 347 ff., 380 ff.

nennt man dies einen Analogiezauber, weil der gewünschte Erfolg, nämlich die Tätigkeit der regnenden Wolke, der den Regen erzeugenden Tiere oder der Dämonen des Feldes, durch analoge Handlungen angeregt werden soll[1]).

Bei diesen konkreten Anwendungen der Analogietheorie sind zunächst die zwei Fälle der Übertragung von Attributen, Eigenschaften oder Handlungen von einer bestimmten mythologischen Gestalt auf eine andere und die im Kultus eine wichtige Rolle spielende Beziehung der Kulthandlungen zu den ihnen zugeschriebenen Wirkungen auseinanderzuhalten. Im ersten Fall ist die Analogie ein wichtiges Hilfsmittel zur Nachweisung irgendwelcher historischer oder psychologischer Beziehungen zwischen bestimmten Vorstellungskreisen. Aber sie ist natürlich nicht im allermindesten ein Erklärungsgrund, sondern die Frage, warum gewisse Erscheinungen analog sind, bedarf in jedem einzelnen Fall einer besonderen Untersuchung, und wo diese auf das psychologische Gebiet übergreift, da ist wiederum die Analogie kein psychischer Vorgang, aus dem sich irgend etwas erklären ließe, sondern der Versuch, solche Übertragungen zu verstehen, wird stets auf irgendwelche Assoziations- und Apperzeptionsprozesse zurückführen, die unter dem Einfluß bestimmter äußerer Bedingungen zustande kommen, und deren Wirkungen, nicht Ursachen die beobachteten Analogien sind. Anders verhält es sich mit den Analogien zwischen den Kultushandlungen und den Kultuszwecken, deren einfachste und darum verständlichste Beispiele uns in dem »Analogiezauber« entgegentreten. Hier ist offenbar wieder zwischen dem ursprünglichen Ausgangspunkt solcher Zeremonien und ihren späteren Metamorphosen zu unterscheiden. Der Zaubernde, der die Handlungen der Fruchtbarkeits- oder der Regendämonen nachahmt, fühlt sich, wie schon oben bemerkt wurde, selbst eins mit diesen dämonischen Wesen (S. 416 ff.). Für den Zaubergläubigen handelt es sich also in diesem Falle um keine Analogie, sondern um eine Identität[2]). Zur bloßen Analogie wird diese Identität in der Tat wiederum erst in den Augen eines außerhalb stehenden Beobachters, der sich darüber

[1]) Vgl. oben S. 415 ff.

[2]) Auch von A. Dieterich ist dieses Verhältnis schon mehrfach mit Recht betont worden. (Eine Mithrasliturgie, 1903, S. 94. Mutter Erde, 1905, S. 33, 99 f.)

Rechenschaft gibt, daß, was er sieht, der erstrebten Wirkung nicht gleich, sondern höchstens ihr ähnlich ist. Das ändert sich nun, wenn ein bestimmter Zauberkult zu einer von dem Gläubigen nicht mehr oder nur noch teilweise verstandenen äußeren Handlung geworden ist. Jetzt kehrt sich einigermaßen das vorige Verhältnis um. Der Zaubernde hält nun seine Handlung nicht für identisch mit dem was er bezweckt, aber auch kaum mehr für analog; oder wo er es tut, da ist ihm diese Analogie eine äußere unwesentliche Eigenschaft geworden, die ebensogut fehlen kann und in vielen Fällen tatsächlich fehlt. Die Hauptsache ist jetzt die magische Wirkung, deren man nicht selten um so sicherer zu sein glaubt, je unverstandener eine Zauberzemonie geworden ist. Aber da vermöge der allgemeinen Eigenschaft der Kulthandlungen, daß ihre äußeren Formen langlebiger sind als das Bewußtsein ihres Ursprungs, selbst in diesen Fällen von dem außerhalb stehenden Beobachter noch eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der Handlung und ihrem erstrebten Effekt unter Umständen erkannt wird, so fügen sie sich für ihn immer noch dem Begriff des Analogiezaubers. Auch hier ist eben dieser ein äußerer, rein symptomatischer, der über den Charakter der Erscheinungen selbst nichts aussagt und darum den allerverschiedensten psychischen Bedingungen entsprechen kann. Die Analogien der Mythengeschichte nehmen in dieser Beziehung eine ähnliche Stellung ein wie die sogenannten »falschen Analogien« in der Geschichte des Lautwandels, hinter denen sich ja ebenfalls mannigfache psychische Vorgänge verbergen können[1]). Nur wird die Unbestimmtheit des Begriffs auf mythologischem Gebiet dadurch noch wesentlich vergrößert, daß er zwei ganz verschiedene Bedeutungen umfaßt: die Analogien der mythologischen Objekte untereinander und die der Kultushandlungen mit ihren Wirkungen.

b. Die Wanderhypothese.

Wie die Theorie der Analogie in der zweiten, wichtigeren dieser beiden Formen als ein gemilderter Symbolismus betrachtet werden kann, so hat die Wanderhypothese von Hause aus einen rationali-

---

[1]) Vgl. Bd. 1², I, S. 364 ff.

stischen Zug. Denn sie hängt in ihren Anfängen eng mit jenen heute längst überwundenen Vorstellungen der Aufklärungszeit von einer irgendeinmal durch Priesterweisheit oder Priesterbetrug vermittelten Erfindung zusammen, mit der sich dann leicht die weitere Vorstellung verbinden kann, eine solche Erfindung sei ein einziges Mal an einem bevorzugten Punkt der Erde geschehen, um von da aus über die ganze Menschheit sich auszubreiten. So liegt denn in dieser Hypothese immer zugleich das Eingeständnis, daß der Mythus und demzufolge auch die Religion aus den allgemeinen Eigenschaften der menschlichen Natur nicht zu begreifen seien. Hier ist dann aber der Punkt, wo sich wiederum speziell in der Auffassung der Religion diese rationalistische mit der mystisch-symbolistischen Auffassung nahe berührt. Was der vulgäre Rationalismus aus einer einmaligen Erfindung ableitet, das wird dann hier auf eine einzige Uroffenbarung zurückgeführt.

So hängt denn in der Tat der erste im Laufe des 19. Jahrhunderts zur Ausführung gekommene Versuch einer Durchführung der Wanderhypothese sichtlich mit dieser doppelten Beziehung zusammen, wie sie im Anfang dieses Zeitraumes bereits in den aus Romantik und Aufklärung zusammengesetzten Motiven von Creuzers Symbolik hervorgetreten war. Nachdem Ed. Röth den geistvollen, aber fast ganz in willkürlichen Kombinationen sich bewegenden Versuch gemacht hatte, den Grundgedanken Creuzers von dem Ursprung der griechischen Mythologie aus orientalischen Quellen auf die Philosophie zu übertragen, war der Gedanke nahegelegt, nun das hier durchgeführte Prinzip wieder rückwärts auf die Mythologie anzuwenden, um unter Verwertung der neuen Hilfsmittel, welche die Wissenschaft des orientalischen Altertums zur Verfügung stellte, dem letzten Ursprung des griechischen Mythus nachzugehen, ein Gedanke, der sich dann leicht für einen phantasievoll kombinierenden Kopf in den Plan einer Ableitung der Mythologien aller Völker aus einer einziger Quelle umwandelte. So entstand Julius Brauns »Naturgeschichte der Sage«, durch die Mischung von romantischer Phantastik und nüchternem Rationalismus eines der merkwürdigsten Werke der neueren Mythologie[1]. Es ist die Wanderhypothese in

[1] Julius Braun, Naturgeschichte der Sage. Rückführung aller religiösen Ideen,

ihrer extremsten Gestalt, die dieses Werk durchzuführen sucht. Daß die Mythologie von einem einzigen Punkt der Erde ausgegangen, und daß die einzelnen mythologischen Systeme im Grunde nur Wiederholungen dieser einzigen Urmythologie seien, ist dem Verfasser unzweifelhaft; nicht minder, daß Ägypten, dessen Denkmälern sich damals das allgemeinste Interesse zugewandt, und das bereits Röth zur Urheimat der Philosophie gemacht hatte, dieser Ausgangspunkt der großen mythologischen Wanderungen sei. Es gibt nur wenig Ideen — so meint der Verfasser —, deren die Menschheit überhaupt fähig ist, und diese wenigen Ideen, zumeist kosmologischen Inhalts, waren im alten Ägypten schon vorhanden. Von hier aus ist dann dieses geistige Grundkapital der Menschheit als ein einziges Sagengeschiebe nach Island wie nach Äthiopien, Indien und Mexiko, nach Neuseeland so gut wie über die griechisch-römische und germanische Welt gewandert. Auch Braun verwendet zur Begründung seiner Hypothese im weitesten Maße die Analogie. Doch während die Analogietheorie die allgemeineren mythologischen Analogien schließlich auf eine übereinstimmende Anlage des Menschen zurückführt, sieht er in ihnen ein Zeugnis für ihre gemeinsame Urheimat. Diese letztere Deutung soll aber deshalb die einzig mögliche sein, weil den realen Übereinstimmungen die Verwandtschaft der Götternamen durchaus parallel gehe. Zur Beweisführung dieser These dient dann freilich ein Gewebe von Etymologien, die an Kühnheit und Willkür alles übertreffen, was auf diesem Gebiete jemals geleistet wurde. An diesen etymologischen Künsten ist denn auch die Wanderhypothese gescheitert. Hier konnte sie der immerhin mit größerer Schonung der Lautgesetze verfahrenden naturalistischen Mythendeutung, die die Gemeinsamkeit gewisser mythologischer Vorstellungen auf engere Gruppen sprachverwandter Völker beschränkte, nicht standhalten[1]).

Sagen, Systeme auf ihren gemeinsamen Stammbaum und ihre letzte Wurzel. 2 Bde. 1864—65. Vgl. dazu Ed. Röth, Geschichte unserer abendländischen Philosophie. 2 Bde. 1845—58.

[1]) Übrigens bemerkt Braun in dem Vorwort zum 2. Bande seines Werkes wohl nicht unzutreffend, bei der Aufnahme von Götternamen spielten Volksetymologien möglicherweise eine größere Rolle als die Lautgesetze. Immerhin müssen auch für die Einwirkung einer Volksetymologie plausible Gründe geltend gemacht werden können.

Dennoch war damit die Wanderhypothese selbst nicht endgültig beseitigt. Abgesehen davon, daß sie in den vielfach nachweisbaren Wanderungen von Mythen und Kulten eine gewisse Stütze fand, wurde sie von der auch in andern Zweigen der philologisch-historischen Forschung herrschenden Neigung, weitverbreitete Erscheinungen auf irgendeinen individuellen Ursprung zurückzuführen, immer wieder nahegelegt. Wenn man mit Benfey und manchen andern Indologen annahm, alle Märchen und Fabeln der Welt seien im wesentlichen von Indien ausgegangen[1]), so lag ja die Hypothese, daß auch Mythus und Religion einer solchen singulären Entstehung ihr Dasein verdankten, nicht mehr allzuferne. So ist in der Tat noch O. Gruppe, nachdem er in einer scharfsinnigen und vielfach treffenden Kritik die verschiedenen mythologischen Theorien geprüft und zu leicht befunden, schließlich selbst bei der Wanderhypothese als einer Art ultimum refugium stehen geblieben[2]). Zugleich erkennt man bei diesem letzten Vertreter deutlich die rationalistische Wurzel dieser wie aller der andern Theorien, die irgendwelche Erscheinungen von allgemein menschlicher Bedeutung auf einen einzelnen Ausgangspunkt zurückzuverfolgen suchen[3]). Immerhin scheut sich doch auch Gruppe, die alte Erfindungstheorie ohne weiteres zu erneuern. Vielmehr hat sich selbst bei ihm die Anthropologie ein Zugeständnis insofern erzwungen, als er anerkennt, eine Aufnahme von außen mitgeteilter Mythen würde nicht möglich gewesen sein, wenn ihnen nicht eine bereits vorher bestehende allgemeine menschliche Anlage entgegengekommen wäre. Darum bezeichnet er seine Anschauung als »Adaptionismus«. Religion und Mythus gehören ihm nicht zu den Gattungsinstinkten, die, wie der Trieb nach Nahrung und Fortpflanzung, überall unabhängig entstehen müssen, sondern sie zählen, ähnlich wie Staat, Recht und Sitte, zu den »Gesellschaftsinstinkten«,

---

[1]) Vgl. oben S. 340 ff.. Über die ähnliche Annahme rücksichtlich des Dramas S. 488 Anm.

[2]) O. Gruppe, Die griechischen Kulte und Mythen, 1887, Bd. 1, S. 267 ff.

[3]) Charakteristisch ist es in dieser Beziehung, daß Gruppe in seiner Kritik der Kuhn-Müllerschen Hypothese diejenige Seite derselben, die im übrigen gegenwärtig noch am wenigsten Anhänger finden dürfte, die Ableitung der mythologischen Vorstellungen aus sprachlichen Mißverständnissen, am ehesten gelten läßt, und daß er die Personifikation lebloser Dinge im Mythus, die sonst der unbestrittenste Bestandteil moderner mythologischer Theorien zu sein pflegt, bestreitet.

die, sobald sie von außen entgegengebracht sind, bereitwillig angeeignet werden, aber zu ihrer ursprünglichen Entstehung eines willkürlichen Entschlusses bedürfen, der sich wahrscheinlich nur einmal auf Erden in grauer Vorzeit ereignet habe. Denn wie jede gesellschaftliche Schöpfung, so beruhe auch diese auf der Einsicht in ihren sozialen Nutzen. Eine solche Einsicht sei aber bei der Religion viel schwerer zu erlangen als bei den meisten andern sozialen Institutionen.

Hier offenbart die Wanderhypothese deutlich ihre Verwandtschaft mit der alten Erfindungstheorie. Gerade der Zug aber, durch den sie den Fehler der letzteren zu vermeiden sucht, die Annahme, daß dem von außen mitgeteilten mythischen Stoff eine allgemein verbreitete Anlage entgegenkomme, verwickelt sie in einen unauflöslichen Widerspruch. Eine Anlage, die sich nicht in bestimmten Lebensäußerungen verwirklicht, ist möglicherweise als ein vorübergehender Zustand, nimmermehr als ein dauerndes Verhalten denkbar. Man könnte ebensogut annehmen, dem Menschen sei zwar die allgemeine Anlage zu Phantasie und Verstand von Natur mitgegeben, diese Tätigkeiten selbst seien aber irgendeinmal erfunden worden. Ein Trieb, der nicht bei zureichender Stärke in Handlungen übergeht, ist ein psychologisch unmöglicher Begriff. So steht denn im Hintergrund jener Unterscheidung der Gattungs- und der Gesellschaftsinstinkte offenbar der Gedanke, daß die letzteren eigentlich überhaupt keine Instinkte seien, sondern willkürliche Handlungen, die aus der Reflexion entspringen. Das erhellt auch daraus, daß ihre Entstehung aus dem Nutzen abgeleitet wird, den sie mit sich führen sollen. Damit erweist sich eben der »Adaptionismus« als eine bloße Modifikation der Erfindungstheorie.

Dieses Beispiel eines hervorragenden Forschers auf dem Gebiete der historischen Mythologie ist nicht zum wenigsten deshalb lehrreich, weil es deutlich zeigt, daß der Standpunkt rein historischer Betrachtung nicht ausreicht, um über Fragen zu urteilen, die, wie die der Entstehung des Mythus, eben ihrer Natur nach jenseits der Grenzen historischer Ermittelungen liegen. Man muß zugeben, daß die geschichtlichen Zeugnisse für sich allein die Hypothese, alle Mythen und Religionen seien dereinst in vorhistorischer Zeit von einem einzigen Ursprungszentrum ausgegangen, durchaus nicht un-

möglich erscheinen lassen, falls nur eine solche Hypothese psychologisch möglich sein sollte. Daß sie das nicht ist, das beweist aber die Wanderhypothese in dieser ihrer letzten Gestaltung dadurch, daß sie zu psychologisch unmöglichen Hilfsbegriffen ihre Zuflucht nimmt. Wenn es etwas gibt, was die Anthropologie als feststehende Tatsache erwiesen hat, so ist es in der Tat dies, daß die Eigenschaften der menschlichen Phantasie, und daß die Gefühle und Affekte, die das Wirken der Phantasie beeinflussen, bei den Menschen aller Zonen und Länder in den wesentlichsten Zügen übereinstimmen, und daß es daher keiner alle Grenzen möglicher Nachweisung weit überschreitenden Wanderhypothese bedarf, um die Ähnlichkeit gewisser mythologischer Grundvorstellungen zu erklären, während doch die dabei niemals fehlenden Unterschiede der Phantasiegebilde in ihrer Abhängigkeit von Naturumgebung, Rasse und Kultur vielfach direkt auf einen autochthonen Ursprung hinweisen. Daß es dabei außerdem an Wanderungen einzelner Motive in weiterem oder engerem Umfang nicht gefehlt hat, bringt aber hier, ebenso wie bei der Wanderung der mit den Mythen nahe zusammenhängenden Märchen- und Fabelstoffe, die enge Beziehung mit sich, in der die Anlage zu eigener Produktion und die Neigung zur Aufnahme zugeführten Gutes zueinander stehen[1]).

5. Die Illusions- und die Suggestionstheorie.

Die ältere Psychologie hat den Erscheinungen der mythenbildenden Phantasie in der Regel keine Aufmerksamkeit geschenkt. Sie betrachtete diese Dinge im allgemeinen als eine Angelegenheit der Geschichts- und der Religionsphilosophie, und wo sie jemals auf sie zu sprechen kam, da schloß sie sich irgendeiner der Richtungen der konstruktiven Mythologie an. Darin liegt es wohl mit begründet, daß die psychologische Seite der mythologischen Probleme noch heute von den meisten Mythologen philologischer wie ethnologischer Richtung als nichtexistierend oder als eine ohne weiteres mit den überall bereitstehenden Hilfsmitteln vulgärer Reflexionspsychologie zu erledigende Aufgabe betrachtet wird. Dennoch haben die in

[1]) Vgl. oben S. 336 ff.

neuerer Zeit von verschiedenen Seiten her unternommenen Versuche, den Erscheinungen der Gesellschaft und der Geschichte von allgemeineren psychologischen oder soziologischen Gesichtspunkten aus näher zu treten, zur Aufstellung von Anschauungen geführt, die man wohl als spezifisch psychologische Theorien bezeichnen kann. Es sind bis dahin zwei solche Theorien hervorgetreten, die, wenn auch ihre nächsten Ausgangspunkte weit auseinanderliegen, doch beide in dem Streben nach einer die konstruktive Methode der Geschichtsphilosophie überwindenden Behandlung der Probleme des gesellschaftlichen Lebens im Geiste positiver Wissenschaft ihre Wurzel haben. Die eine dieser Theorien ist von der Völkerpsychologie der Herbartschen Schule ausgegangen; die andere wird von der modernen soziologischen Schule vertreten. Die Herbartsche Völkerpsychologie besteht aber wesentlich in der Anwendung der Erscheinungen der Illusion auf die Erzeugnisse der mythenbildenden Phantasie. Die französische und italienische Soziologie operiert dagegen hauptsächlich mit der Suggestion. Übrigens hat diese auch außerhalb der soziologischen Schule in dem verbreiteten Interesse an den Erscheinungen der Hypnose und Suggestion Unterstützung gefunden. Hiernach können wir die erste Anschauung die Illusionstheorie, die zweite die Suggestionstheorie der Mythologie nennen.

a. Die Illusionstheorie.

Der Hauptvertreter der Illusionstheorie ist Steinthal, dessen mythologische Arbeiten auf der einen Seite in der naturalistischen Mythustheorie nach der ihr von Kuhn und Müller gegebenen Gestalt wurzeln, auf der andern bemüht sind, dem mythologischen Denken in der Gesamtheit der völkerpsychologischen Vorgänge seine Stelle anzuweisen. Als Vertreter der Naturmythologie hat Steinthal hauptsächlich die Hypothese von der indogermanischen Urreligion auch auf die Semiten und auf ein hypothetisches arisch-semitisches Urvolk auszudehnen gesucht[1]). Als Völkerpsycholog unternimmt er es, an der Hand des Herbartschen Apperzeptionsbegriffs das Wesen

[1]) Zeitschr. für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. Bd. 2, 1862, S. 1 ff., 129 ff., Bd. 8, 1875, S. 257 ff., Bd. 9, 1877, S. 272 ff.

der mythologischen Apperzeption näher zu bestimmen [1]). Für die Auffassung dieser wird dann für ihn zugleich die naturmythologische Theorie entscheidend. Indem er mit Herbart die Apperzeption als einen Vorgang definiert, bei dem bestimmte, im Bewußtsein bereits mächtige Vorstellungsmassen andere, neu dargebotene assimilieren, sieht er das Charakteristische der mythologischen Vorstellung darin, daß sich in ihr der Empfindungsinhalt einer Naturerscheinung unmittelbar mit geläufigen und herrschenden Vorstellungen verbinde und daher als etwas von seiner wirklichen Beschaffenheit wesentlich Verschiedenes aufgefaßt werde. So verschmilzt etwa die Röte der untergehenden Sonne mit der des hinströmenden Blutes, und die Sonne selbst wird daher als ein sterbender Held apperzipiert. Dieser Vorgang ist aber seinem Wesen nach nichts anderes als eine Illusion. Steinthal betont daher, daß die mythologische Apperzeption kein einmal vorhanden gewesener und sich nie wieder erneuernder Vorgang, sondern daß sie ein bleibendes Attribut des Menschen sei und nur durch die wachsende Energie der Erkenntniskräfte allmählich ihre Macht einbüße. Jede Sinnestäuschung ist darum im Grunde eine mythologische Apperzeption. Nur bleibt sie isoliert, vereinigt sich nicht mit andern ähnlichen Illusionen zu einem Gewebe mythologischer Vorstellungen, wie dies in der Kindheit der Völker geschieht.

Unverkennbar leidet diese Theorie an zwei Schwächen: an der Einseitigkeit der Naturmythologie und an der Unzulänglichkeit der Herbartschen Apperzeptionstheorie. So würde sich das ganze große Gebiet der Seelenvorstellungen offenbar nur gezwungen unter die Phänomene der Sinnestäuschung unterbringen lassen. Schlimmer noch ist es, daß bei dieser Theorie die wesentlichsten Eigenschaften des Mythus verloren gehen. Denn diese bestehen durchaus nicht in den einzelnen illusorischen Vorstellungen, die beim Naturmenschen kaum eine wesentlich andere Rolle spielen dürften als in der Sinneswahrnehmung überhaupt; sondern sie bestehen in jenem Zusammenhang der mythischen Gebilde, in ihrer Herrschaft über alles Denken und Handeln, von der die Theorie überhaupt keine Rechenschaft gibt. Hierin treten eben die Mängel der Herbartschen Psychologie,

[1]) Einleitung in die Psychologie und Sprachwissenschaft, 1871, § 219 ff.

ihres Versuchs, alles seelische Geschehen auf ein mechanisches Spiel von Vorstellungen zurückzuführen, augenfällig zutage, da die tiefsten Quellen des mythologischen Denkens sichtlich nicht aus irgendeinem Mechanismus der Vorstellungen, sondern aus den menschlichen Affekten und Trieben entspringen. Indem Herbart in seiner Theorie der Apperzeption die wirkliche Apperzeption, diese Grundfunktion des Bewußtseins, die zu jenen Affekten und Trieben in der engsten Beziehung steht, eigentlich eliminiert, um für sie den Vorgang einzusetzen, den wir heute als wechselseitige Assimilation der Vorstellungselemente bezeichnen, mangelt seiner Psychologie das Organ für die Auffassung des Mythologischen. Jene Assimilation ist freilich ein alle Sinneswahrnehmungen wie Erinnerungsvorgänge begleitender Prozeß. Sie ist in der normalen Sinneswahrnehmung ebenso, nur in intensiv und extensiv geringerem Grade wirksam, wie in der an die Halluzination dicht heranreichenden phantastischen Illusion. Die mythologischen Vorstellungen sind aber so wenig Sinneswahrnehmungen wie Halluzinationen, wenn sie auch von diesen ebenso wie von jenen beeinflußt werden können. Darum ist der Begriff der Illusion gleichzeitig zu eng und zu weit, um die Eigenschaften des mythologischen Denkens überhaupt irgendwie zu charakterisieren.

b. Die Suggestionstheorie.

Die moderne Soziologie steht in der Richtung, die ihr vornehmlich von den französischen und italienischen Soziologen gegeben wurde, in einem prinzipiellen Gegensatze zu dem Standpunkt der Völkerpsychologie. Diese muß notwendigerweise in den seelischen Eigenschaften des Individuums überall die letzten Erklärungsgründe für diejenigen psychischen Erscheinungen suchen, die eine Wechselwirkung der einzelnen und eine längere, über ganze Generationenreihen sich erstreckende Kontinuität der Entwicklungen voraussetzen. Die Soziologie dagegen geht sogleich von dem Begriff der Gesellschaft aus, die sie als eine höhere Einheit dem Individuum gegenüberstellt, um nun aus den an solchen Kollektivwesen beobachteten Erscheinungen gewisse ausschließlich für sie geltende Gesetze zu abstrahieren. Dieser prinzipielle Gegensatz bringt es schon mit sich,

daß dem Interesse der Soziologen jene Erscheinungen, die die Hauptprobleme der Völkerpsychologie bilden, Sprache, Mythus und Sitte, verhältnismäßig fern liegen, indes umgekehrt die Gegenstände, die im Vordergrund der soziologischen Erörterungen stehen, die sozialen Gruppenbildungen, der wirtschaftliche Verkehr, die Verbreitung der Verbrechen und der geistigen Epidemien, in der Völkerpsychologie wenigstens vorläufig noch kaum eine Rolle spielen. So sind es denn wesentlich verschiedene Interessengebiete, um die es sich hier handelt, wie denn ja auch die einzelnen Disziplinen, mit denen beide Richtungen in nächster Beziehung stehen, weit voneinander abliegen. Denn die Völkerpsychologie ist aus den psychologischen Problemen der Sprachwissenschaft, der Mythologie und Sittengeschichte, die Soziologie ist dagegen hauptsächlich aus der Nationalökonomie und Rechtswissenschaft hervorgegangen. Das hindert natürlich nicht, daß nicht beide gelegentlich miteinander in Berührung treten. Sitte, Recht und soziale Gliederung sind so eng verwachsen, daß auch die Völkerpsychologie an diesen Hauptgebieten der Soziologie nicht vorübergehen kann und vielleicht sogar hoffen darf, hier dereinst einmal die Lücken auszufüllen, die die Soziologie in der psychologischen Fundierung ihrer Betrachtungen offen läßt. Anderseits kann aber auch die letztere nicht umhin, schon in ihrem gegenwärtigen, noch unfertigen Zustande psychologische Voraussetzungen einzuführen und mitunter sogar als Grundlagen ihrer Theorien zu benützen. Natürlich ist hier um so weniger der Ort, auf eine Diskussion dieser psychologischen Grundlagen der modernen Soziologie näher einzugehen, weil das Gebiet der Mythologie dabei höchstens gestreift wird. Doch insoweit entfernte Berührungen überhaupt stattfinden, sind die dabei angewandten Begriffe immerhin charakteristisch, und sie berühren sich zugleich nahe mit Anschauungen, die auch außerhalb des engeren Kreises der Soziologen Anklang gefunden haben. Der herrschende unter diesen Begriffen ist nämlich der der Nachahmung. Als Hilfsbegriffe treten ihm die Wiederholung und Einübung, der Gegensatz und die Anpassung zur Seite[1]). Die Nachahmung gilt aber als die wichtigste dieser sozialen Kräfte. Sie wird auch ausdrücklich als

[1]) G. Tarde, Les lois de l'imitation, 1890. La logique sociale, 1895.

Suggestion bezeichnet und mit den bekannten Erscheinungen der hypnotischen Suggestion in Parallele gebracht.

Abgesehen von der Frage nach dem soziologischen Wert dieser in mannigfachen Schattierungen vorkommenden Theorien wird wohl zugegeben werden müssen, daß sie den Ansprüchen einer psychologischen Interpretation nicht genügen, weil eine solche in ihnen in der Tat so gut wie gar nicht versucht wird. Vielmehr handelt es sich hier offenbar überall nur um eine Subsumtion der Erscheinungen unter Allgemeinbegriffe, die selbst erst psychologisch interpretiert werden müßten, die aber, wenn man dies ausführen wollte, wiederum auf sehr verschiedene Bedingungen zurückführen würden. Alle Begriffe, mit denen die Soziologie operiert, bezeichnen, vom psychologischen Standpunkte aus betrachtet, offenbar komplexe Wirkungen, die vielleicht einen symptomatischen Wert haben, die jedoch über die psychischen Vorgänge selbst nichts aussagen. Besonders gilt das auch von den Begriffen der Nachahmung und der Suggestion. Daß ein Mensch die Handlungen eines andern nachahmt, kann möglicherweise aus sehr verschiedenen Gründen geschehen. Die Suggestion oder die »Eingebung einer Vorstellung« hebt aber höchstens einen der Faktoren heraus, vermöge deren ein Mensch auf einen andern psychisch einwirken kann, und dabei ist dieser Faktor nur ein Ausdruck für die allgemeine Tatsache dieser Einwirkung, über deren Natur er wiederum nichts aussagt. Doch wenn das selbst der Fall wäre, so würde er, auf die Mythologie angewandt, möglicherweise die Ausbreitung und Erhaltung einmal entstandener Mythen und Kulte begreiflich machen, die Hauptsache, ihre Entstehung, würde er völlig im Dunkeln lassen.

Diese Ohnmacht der Suggestionstheorie gegenüber den mythologischen Problemen offenbart sich denn auch deutlich in dem einzigen Werke, das wohl bis dahin den Versuch gemacht hat, von diesem Standpunkte aus die Erscheinungen im Zusammenhang zu beleuchten. In Otto Stolls »Suggestion und Hypnotismus in der Völkerpsychologie« (2. Aufl. 1904) ist mit anerkennenswerter Belesenheit, zum Teil unterstützt durch eigene Beobachtungen, eine Fülle interessanter Tatsachen zusammengestellt, die irgendwie mit Suggestion und Hypnose in Beziehung gebracht werden können. Doch von der psychologischen Natur der Erscheinungen gewinnt

man absolut keine Vorstellung. Vielmehr verführt diese unterschiedslose Subsumtion unter die bekannten Begriffe der Fremdsuggestion, der Autosuggestion, der Massensuggestion usw. unvermeidlich dazu, die heterogensten Dinge zusammenzustellen. Die schlauen Betrügereien indischer Fakire und den das ganze Leben beherrschenden Zauberglauben primitiver Naturvölker deckt hier der gleiche Begriff, der eben in Wahrheit kein Begriff, sondern ein bloßes Wort ist. Dabei ist nicht zu übersehen, daß die hier, wie in vielen andern Fällen, ineinander fließenden Begriffe der Hypnose und der Suggestion einen sehr verschiedenen wissenschaftlichen Wert haben. Die Hypnose bezeichnet einen tatsächlich existierenden psychophysischen Zustand, der, so gut wie der Schlaf und der Traum, denen er einigermaßen verwandt ist, auf mythologischem Gebiet gelegentlich eine Rolle spielen kann, wie uns das schon oben bei gewissen ekstatischen Kulttänzen entgegengetreten ist[1]). Aber gegenüber der Fülle der mythologischen Erscheinungen bilden diese doch verhältnismäßig seltene Ausnahmen, so daß von einer entscheidenden Bedeutung der Hypnose bei der Entstehung von Mythenbildungen oder Kulten nicht die Rede sein kann. Hier haben Schlaf und Traum jedenfalls eine ungleich größere Wichtigkeit, wie das ja in Anbetracht ihres allgemeineren Vorkommens leicht begreiflich ist. Die Suggestion dagegen ist ein völlig unbestimmter Begriff, dem man, wenn er eine psychologische Bedeutung gewinnen soll, in jedem einzelnen Fall die psychischen Prozesse substituieren müßte, die sich unter diesem rein symptomatischen Gesamtausdruck verbergen.

II. Allgemeine Psychologie der Mythenbildung.

1. Die mythologische Apperzeption.

Noch kann es sich für uns an dieser Stelle nicht um eine eingehende psychologische Analyse der mythologischen Erscheinungen handeln, sondern nur um eine vorläufige Fixierung der Begriffe, soweit eine solche für die Gewinnung eines hinreichend gesicherten

[1]) Vgl. S. 406 f.

Standpunktes der Untersuchung erforderlich scheint. Denn diese setzt, da ihre Aufgabe nicht sowohl in einer Beschreibung der Tatsachen, als vielmehr in einer psychologischen Analyse der Hauptgruppen derselben bestehen soll, zunächst eine allgemeine Orientierung voraus, für die uns teils die in den vorangegangenen Kapiteln besprochenen Gesetze der Phantasietätigkeit, wie sie uns in dem individuellen Bewußtsein und in den Schöpfungen der Kunst entgegentreten, teils aber auch die allgemeinen Eigenschaften der mythenbildenden Phantasie die Anhaltspunkte bieten müssen. Hier gibt es nun zunächst eine Eigenschaft, in deren Anerkennung die verschiedensten, sonst grundsätzlich weit auseinandergehenden mythologischen Theorien übereinstimmen: das ist die, daß der Mythus die Gegenstände belebt, daß er die Objekte der umgebenden Welt ebenso wie den Menschen selbst, die Teile seines Leibes wie seine inneren seelischen Vorgänge in empfindende und strebende Wesen verwandelt. Wenn in dieser einen Eigenschaft mit wenig Ausnahmen alle Theorien einig sind, so dürfen wir das wohl als ein Zeugnis dafür ansehen, daß ihr eine tatsächliche Beobachtung zugrunde liegt. Wenn aber die konstruktive Mythologie diese Tatsache zu dem von ihr angenommenen Wesen des Mythus in der Regel in keinerlei innere Beziehung bringt, wird die psychologische Analyse umgekehrt verfahren müssen, indem sie von der Voraussetzung ausgeht, daß die sämtlichen Eigenschaften des mythologischen Denkens als zusammengehörige Funktionen der mythenbildenden Phantasie eng verbunden sind, so daß es nicht möglich ist, eine dieser Eigenschaften zu begreifen, ohne daß man auch auf die andern Rücksicht nimmt.

Woraus entspringt — so wird demnach unsere erste Frage lauten — diejenige Eigenschaft des mythologischen Denkens, die wir die »personifizierende« nennen können, die Eigenschaft, die Objekte belebt, mit Empfindung, Gefühl, Wille, kurz mit allen den psychischen Fähigkeiten begabt zu denken, die der Mensch in sich selber findet? Diese erste Frage ist im Grunde schon durch alles das beantwortet, was uns das erste Kapitel über die allgemeingültigen Funktionen des individuellen Bewußtseins innerhalb der Sphäre der Phantasietätigkeit kennen lehrte. Diese Phantasietätigkeit ist nichts, was zu den sonstigen Bewußtseinsvorgängen als ein

spezifisches Erscheinungsgebiet oder als die Äußerung eines besonderen Vermögens hinzukäme, sondern sie ist lediglich ein Ausdruck für die seelischen Vorgänge überhaupt, wenn diese unter dem Gesichtspunkt der Wechselwirkung äußerer Eindrücke mit den Spuren früherer Erlebnisse und unter der besonderen Bedingung betrachtet werden, daß die aus dieser Wechselwirkung entspringenden Resultanten Gefühle und Affekte erwecken, die das wahrnehmende Subjekt in die Objekte projiziert, während es sie doch gleichzeitig als subjektive Erregungen empfindet. Dieser Prozeß begleitet in einem gewissen Grad alle Inhalte des Bewußtseins, da es keinen einzigen gibt, bei dem nicht in dieser Weise direkte und reproduktive Elemente unter mehr oder minder starken Gefühlsreaktionen zusammenwirken. Die Phantasietätigkeit ist also lediglich eine unter günstigen Bedingungen eintretende Steigerung dieser normalen Funktionen[1]). Ebenso ist nun aber die mythologische Phantasie keine spezifische, dereinst einmal dagewesene und dann unwiederbringlich entschwundene seelische Kraft, sondern sie ist in ihrem ganzen Wesen identisch mit der Phantasie überhaupt. Als besonderes Moment ist ihr nur dieses eigen, daß bei ihr jene Projektion der Gefühle, Affekte und Willensantriebe in die Objekte derart umfassend ist, daß nun die Objekte selbst als belebte, persönliche Wesen erscheinen. Dabei führt freilich diese Objektivierung den mit ihr notwendig verbundenen Wandel namentlich der dominierenden Gefühle mit sich: die Furcht wird zum Furchtbaren, die Ehrfurcht zum Erfurchtgebietenden. So ist die mythologische Personifikation nur ein gesteigerter Grad aller jener Vorgänge, die man bei der Analyse der ästhetischen Wirkungen als »Einfühlung« bezeichnet hat. Die ästhetische Einfühlung ist nichts anderes als eine ermäßigte Form mythologischer Personifikation, und diese selbst ist die ästhetische Einfühlung in jenem äußersten Grade, wo die ganze Persönlichkeit in ihrem momentanen Bewußtseinszustand samt den Nachwirkungen früherer Erlebnisse, die in diesen eingehen, in das Objekt hinüberwandert. Wie ästhetische Einfühlung und mythologische Personifikation nur dem Grade, nicht dem Wesen nach verschieden sind, so sind nun aber schließlich beide wiederum nur Modifikationen

[1]) Vgl. Kap. I, S. 61 ff.

einer allgemeineren Funktion, ohne die das Objekt, das sowohl die ästhetische wie die mythenbildende Phantasie voraussetzt, für unser Bewußtsein nicht existieren würde: der Apperzeption. Jene fundamentale Funktion, die alle unsere Anschauungen und Begriffe als deren notwendige subjektive Bedingung begleitet, hat Kant die »transzendentale Apperzeption« genannt. Die Frage, inwieweit die Form der Apriorität, die Kant diesem Begriff zugeschrieben hat, berechtigt sei, kann hier dahingestellt bleiben. Von den Formen der Anschauung und des Begriffs vollends, nach denen er jene Funktion schematisierend zerlegte, mag um so mehr abgesehen werden, als sie auf Voraussetzungen über die Kriterien apriorischer Notwendigkeit beruhen, die für uns gegenstandslos sind. Denn psychologisch hängen Form und Inhalt unserer Vorstellungen derart funktionell zusammen, daß Anschauungsformen und Begriffe nicht bloß, wie Kant hervorhob, ohne einen Empfindungsinhalt nicht vorkommen können, sondern daß auch jene selbst überall in funktioneller Abhängigkeit von diesem Inhalte stehen[1]. Gleichwohl bleibt jede Apperzeption in dem Sinne eine »transzendentale« Funktion, daß die Auffassung des Objekts in jedem einzelnen Fall eine Willenshandlung des Subjektes ist, bei der sich die fundamentale Eigenschaft des letzteren, die in der Einheit seiner Zustände besteht, auf das Objekt überträgt. In diesem Sinne bildet die transzendentale Apperzeption die Grundlage der ästhetischen Einfühlung wie der mythologischen Personifikation. Genetisch aber ist das Verhältnis dieser verschiedenen Apperzeptionsformen selbstverständlich dieses, daß die mythologische Apperzeption die ursprüngliche ist. Bei ihr werden alle Gefühle und Affekte, die der Gegenstand anregt, zu Eigenschaften des Gegenstands selber. An die mythologische schließt sich zunächst die ästhetische Apperzeption an, in der noch alle wesentlichen Faktoren jener erhalten bleiben, nur daß die in den Gegenstand projizierten subjektiven Elemente ganz von der objektiven Anschauung beherrscht werden. Die ästhetische geht endlich, wenn sich diese subjektiven Elemente auf die an den Akt der Auffassung als solchen gebundene einfache innere Willenshandlung reduzieren, in die gewöhnliche »transzendentale« Apper-

[1]) Vgl. mein System der Philosophie [2], S. 64 ff.

zeption über. Damit wird dann von der Philosophie schließlich die transzendentale Apperzeption in der solchen Gedankenentwicklungen überall eigentümlichen Umkehrung des wirklichen Geschehens als die formale Bedingung der vorangegangenen Stufen angesehen. Doch wie diese allgemeinste Apperzeptionsform ein nicht weiter reduzierbares logisches Postulat ist, so bleibt sie auch in unserem wirklichen Seelenleben immer vermischt mit den ihr vorausgehenden inhaltsreicheren Gestaltungen der gleichen Funktion. Denn in den normalen Ablauf unserer objektiven Wahrnehmungen und ihrer Verbindungen greifen fortwährend, bald unbestimmter, bald klarer hervortretend, ästhetische Gefühle ein mit den ihr notwendiges Substrat bildenden Übertragungen der eigenen Gemütsbewegung in die Objekte, und diese ästhetische kann sich, wo irgend die Bedingungen günstig sind, wiederum zur mythologischen Apperzeption steigern. Darum ist der Mythus keine Denkform, die einer nie wiederkehrenden Vergangenheit angehört, sondern er lebt fort oder strebt sich wieder zu beleben, wo er zeitweise verschwunden scheint. Auch bildet die ästhetische Anschauung eine Zwischenform, die dem mythenbildenden Bewußtsein einen Ersatz schafft, der die Entladung aller der ursprünglich in der mythenbildenden Tätigkeit frei gewordenen psychischen Kräfte möglich macht. So liegen denn auch die Ursachen für das Nachlassen dieser Tätigkeit nicht sowohl darin, daß die Kraft der mythenbildenden Phantasie selbst schwindet, als vielmehr in den Hemmungen und Widerständen, die ihren Äußerungen in allmählich wachsendem Maße begegnen. Das resultierende Produkt dieser Strebungen und Hemmungen ist die ästhetische Anschauung. Darum fällt die höchste Entwicklung der ästhetischen Phantasie nicht mit der ungehemmten Herrschaft des mythologischen Denkens zusammen, sondern sie gehört Zeiten und Zuständen an, in denen die unmittelbare Macht der Mythenbildung gebrochen ist, aber im freien Spiel der Phantasie noch kräftig genug nachwirkt.

Wie die ästhetische Apperzeption nur dem Grade, nicht dem Wesen nach von der mythologischen verschieden ist, so entsprechen nun beide einander auch darin, daß nicht jeder Gegenstand in gleichem Grade sie anregt. Wieder sind es sowohl objektive wie subjektive Bedingungen, von denen dieser mythologische wie ästhetische Wert der Erscheinungen abhängt. Wenn wir in beiden Fällen mit

Rücksicht auf das denkende Subjekt diesen Wertunterschied als das wechselnde »Interesse« bezeichnen, so schließt dieser unbestimmte Ausdruck, wenn er auch den ganzen Vorgang subjektiviert, doch beiderlei Bedingungen in sich. Denn nur wenn die Eigenschaften des Gegenstandes selbst der subjektiven Funktion hilfreich entgegenkommen, kann das eigentümliche psychische Phänomen entstehen, das wir eben mit jenem die Fülle der bei der Apperzeption wirksamen subjektiven und objektiven Bedingungen zusammenfassenden Ausdruck das »Interesse« an dem Gegenstand nennen. Dabei ist nun aber auf mythologischem so wenig wie auf ästhetischem Gebiet dieses Interesse zu jeder Zeit und an jedem Ort das nämliche, sondern es wechselt mit den Natur- und Kulturbedingungen ebenso wie mit den diesen wiederum eng verbundenen geistigen Anlagen des Menschen. Da im letzten Grunde diese Anlagen gewisse allgemein menschliche Züge bieten, so sind auch dem mythologischen Denken schließlich die allgemeinsten Motive gemeinsam. Aber teils gibt es daneben andere, die nach Zeit und Ort beschränkt sind, teils kann die Macht auch der allgemeingültigen Motive mannigfach variieren. So begreift es sich, daß die Mythenentwicklung im allgemeinsten Sinne eine übereinstimmende ist, die überall auf gleiche Gesetze der mythenbildenden Phantasie zurückweist, und daß sie gleichwohl eine außerordentliche Mannigfaltigkeit zeigt, die ihrerseits für die besonderen Richtungen der geistigen Entwicklung charakteristisch ist. Zugleich ist dies der Punkt, wo die ethnologische und historische Betrachtung auf der einen und die völkerpsychologische auf der andern Seite wesentlich auseinandergehen. Denn hier wie überall ist die psychologische Aufgabe in erster Linie dem allgemein Menschlichen zugewandt, den Erscheinungen, in denen sich die allgemeingültigen Gesetze des Seelenlebens zu erkennen geben, während für Völkerkunde wie Geschichte vielmehr das für die einzelnen Völker und Zeiten Charakteristische und das sie Unterscheidende im Vordergrunde steht. Dieses Verhältnis zwischen der Psychologie und dem Mythus und seiner Geschichte ist schließlich kein anderes als das zwischen Sprachpsychologie und Sprachgeschichte [1]). Nur ist in

[1]) Vgl. Bd. 1, Teil 1, Einleitung, und dazu: Sprachgeschichte und Sprachpsychologie, 1901, S. 6 ff.

diesem Falle das Material, das die Völkerkunde der Psychologie entgegenbringt, ungleich reicher als auf dem Gebiet der Sprache, weil die Ethnologie auf mythologischem Gebiet bisher mit größerem Eifer und Erfolg tätig gewesen ist als auf dem der Sprache.

2. Der Wahrnehmungsgehalt der mythologischen Vorstellungen.

Wie die belebende und personifizierende Apperzeption, die wir wegen dieser ihrer zentralen Bedeutung für die mythologische Stufe des Denkens kurz auch die »mythologische« nennen können, kein spezifischer Prozeß ist, sondern die allgemeine Funktion der Apperzeption selbst auf der ursprünglichen Stufe des menschlichen Bewußtseins und unter der ungehemmten Wirkung der jederzeit wirksamen psychischen Motive, so sind nun auch alle weiteren Eigenschaften des mythologischen Denkens lediglich in den Verhältnissen dieses ursprünglichen Bewußtseins begründet, und sie stehen daher mit jenem Grundphänomen der mythologischen Apperzeption in engstem Zusammenhang. Dahin gehört zunächst ein Merkmal, das insbesondere von der symbolistischen wie von der rationalistischen Mythendeutung in sein Gegenteil verkehrt wird: das ist die Eigenschaft aller ursprünglichen mythologischen Vorstellungen, als unmittelbar gegebene Wirklichkeit zu erscheinen, eine Eigenschaft, die sich dann von ihnen aus auch auf die mannigfachen, oft äußerst verwickelten Assoziationen erstrecken kann, in welche die verschiedenen Inhalte des mythenbildenden Bewußtseins miteinander treten. Die ursprünglichen Schöpfungen der mythenbildenden Phantasie werden demnach als objektive Wahrnehmungsinhalte, nicht als bloß subjektive Vorstellungen aufgefaßt. Wir können diese Eigenschaft kurz als den Wahrnehmungscharakter der mythologischen Vorstellungen bezeichnen. Je primitiver die Vorstellungen sind, um so deutlicher haftet ihnen dieser Charakter unmittelbarer Wirklichkeit an, und um so augenfälliger wird es, daß hier die gewöhnliche Art der Mythendeutung überall Motive unterschiebt oder Zwischenprozesse einschaltet, die tatsächlich nicht existieren, aber auch nicht im mindesten supponiert werden müssen, um die Vorstellungen zu erklären, die vielmehr an sich und ohne solche

Hilfskonstruktionen psychologisch vollkommen begreiflich sind. So ist der Glaube, daß die Seele eines Verstorbenen oder auch eines noch lebenden, aber abwesenden Menschen einem andern im Traum erscheine, eine Vorstellung, die man gewiß mit Recht für eine der Hauptquellen des Seelenglaubens überhaupt hält. Wenn man aber diese Vorstellung weiterhin als eine »Theorie« bezeichnet, durch die sich der primitive Mensch von den Ursachen der Traumerscheinungen Rechenschaft zu geben suche[1]), so existiert in Wirklichkeit weder eine solche Theorie, noch empfindet der Naturmensch überhaupt das Bedürfnis, über die Ursachen seiner Traumbilder nachzudenken. Das Traumbild eines Menschen nimmt er genau für das, als was es ihm erscheint: für einen Doppelgänger des Menschen selbst, der sich von diesem durch seine schattenhafte Beschaffenheit, seine proteusartige Veränderlichkeit, sein plötzliches Kommen und Verschwinden unterscheidet. Dieser Doppelgänger des Menschen, der ihm gleicht und doch von ihm verschieden ist, ist eben die Seele selbst. An eine Erklärung der Traumerscheinungen denkt der primitive Mensch dabei ebensowenig, wie er an eine Definition dessen denkt, was die Seele sei. Die Erscheinung der Seele im Traum ist ihm daher ebensogut ein unmittelbares, ohne jede Reflexion hingenommenes Erlebnis, wie die Maske, die jemand vor seinem Gesicht trägt, für ihn das Tier oder der Dämon, die sie bedeutet, wirklich ist, nicht bloß diese vorstellt, obgleich vielleicht der Träger der Maske gleichzeitig ein guter Bekannter ist.

3. Die mythologische Assoziation.

An diese einfachsten Fälle, wo die mythologische Vorstellung lediglich ein Erzeugnis des unmittelbaren Glaubens an die Wirklichkeit der Erscheinungen ist, reihen sich nun aber andere, die auf Assoziationen beruhen, die, von einzelnen Verbindungen ausgehend, schließlich ein mehr oder minder verwickeltes Gewebe von Vorstellungen umfassen können. So ist neben dem Traumbild der Hauch des Atems die verbreitetste Quelle des Seelenglaubens. Doch ist es hier nicht, wie bei dem Traumbild, die unmittelbare Erschei-

[1]) Vgl. z. B. E. B. Tylor, Die Anfänge der Kultur, I, S. 422 ff.

nung, sondern eine zu dieser hinzutretende Assoziation, die der Vorstellung ihren Inhalt gibt. Auch in diesem Falle pflegt dann die mythologische Deutung dem wirklichen Vorgang, der sich, wie alle Assoziationen, mit einer Art mechanischer Notwendigkeit abspielt, eine reflexionsmäßig entstandene Theorie zu substituieren. Da mit dem letzten Atemzug das Leben aufhört, so soll der Atem als das belebende und beseelende »Prinzip« angesehen werden. Das ist in der Tat eine Theorie, die sich, wie wir vermuten dürfen, schon in sehr früher Zeit bei den Ärzten und Philosophen, die über Leben und Beseelung spekulierten, aus den verbreiteten Volksvorstellungen entwickelt hat. Innerhalb des Kreises dieser Vorstellungen selbst kann aber von einer solchen Theorie nicht die Rede sein, sondern an den eintretenden Tod mit seinen Begleiterscheinungen, der Bewegungslosigkeit, dem Erstarren und Erblassen des Körpers, ist unmittelbar durch eine feste Assoziation die des letzten tiefen Atemzugs gebunden. Wie das Traumbild des Verstorbenen, so ist daher auch diese Assoziation unmittelbare Wirklichkeit. Der Hauch des Atems ist ein Bestandteil des lebenden Menschen. Wie dieser Hauch es anfängt, alle die Erscheinungen hervorzubringen, die in ihrer Verbindung das seelische Leben ausmachen, darüber gibt sich der primitive Mensch keinen Reflexionen hin. Der Atem ist für ihn wirklich die Seele, die er im Moment des Todes aus dem Munde ausströmen hört und sieht. Daran reihen sich dann aber weiterhin von selbst vermöge der natürlichen Beziehungen der Vorstellungen weitere Assoziationsglieder, durch die sich nun die Seelenvorstellung immer mehr von ihrem Ausgangspunkte entfernen kann. Der Atem wird als ein dem Mund entweichendes Wölkchen gesehen. So assoziiert sich der Vorgang der Seelenentweichung mit dem Zug der Wolken, und indem die Wolke als belebt apperzipiert wird, assoziiert sich diese hinwiederum mit der Vorstellung des fliegenden Vogels oder nach einer andern Seite mit der am Himmel auf- und niedersteigenden Sonne. Das Bild des Vogels erweckt dann das des dahineilenden Schiffes, usw. So entstehen die Mythen vom Totenvogel, vom Seelenschiff, endlich die mannigfachen Verbindungen, die der Seelenglaube mit den Sonnenmythen eingeht. Schon die ungeheure Verbreitung dieser Mythen und ihre mindestens in vielen Fällen völlig unabhängige Entstehung weist auf die

zwingende Macht dieser Assoziationen hin. Die mehr oder minder große Allgemeinheit der Vorstellungen ist daher wieder ein Maßstab für die Macht der Assoziationsmotive sowie für die Anzahl der assoziativen Bindeglieder, mit denen die Festigkeit der Assoziationen zunimmt. Darum sind die beiden Vorstellungen, daß die Seele ein dem Traumbilde gleichender Schatten, und die andere, daß sie in dem Hauch des Atems enthalten sei, ursprünglich, wie es scheint, von ausnahmsloser Geltung. Die Mythen vom Totenvogel und vom Seelenschiff sind zwar ebenfalls beinahe über die ganze Erde verbreitet, aber sie sind doch nicht von gleicher Allgemeingültigkeit. Endlich die Verbindungen des Seelenglaubens mit den Sonnenmythen sind zwar häufig genug, um gelegentlich eine unabhängige Entstehung wahrscheinlich zu machen. Immerhin ist ihre Verbreitung keineswegs eine allgemeine. Auch kommen sie in viel mannigfaltigeren, im einzelnen oft beträchtlich abweichenden Formen vor.

4. Wechselbeziehungen zwischen den psychischen Faktoren der Mythenbildung.

Wenn wir hiernach die Merkmale des mythologischen Denkens in ihrer Gesamtheit und in ihrem Zusammenhange betrachten, so sind dieselben nirgends und in keinem ihrer Bestandteile von spezifischer Art, sondern sie bestehen lediglich in den allgemeinen Merkmalen aller Bewußtseinsvorgänge, nur daß diese überall zugleich den Charakter des Ursprünglichen, eben darum aber auch den des Unmittelbaren, nicht durch Reflexionen Vermittelten an sich tragen. Diese Eigenschaft teilt sich dann aber auch allen weiteren Bildungen mit, die sich auf der Grundlage der primären mythologischen Vorstellungen entwickeln, also in erster Linie den Assoziationen, die den unmittelbaren Eindruck in der mannigfaltigsten Weise nach den Bedingungen früherer und neuerer Erlebnisse umgestalten. Je mehr die mythenbildende Phantasie ihren Bildungen den ursprünglichen Charakter unmittelbarer objektiver Gewißheit gewahrt hat, um so mehr geht dieser zugleich in die mit dem Wahrnehmungsinhalt sich verwebenden Assoziationen über, die sich untrennbar jenem assimilieren, und die das mythische Bild weiter und weiter von dem wirklichen Eindruck entfernen können, ohne ihm die über-

zeugende Macht eines wirklichen Erlebnisses zu nehmen. Diese Macht selbst entstammt aber schließlich abermals jener die Objekte belebenden, das eigene Sein des Subjektes in sie hinübertragenden Form der Apperzeption, die das mythenbildende Bewußtsein kennzeichnet, und die ihrerseits in der ungehemmten Wirkung der Eindrücke und der durch sie erregten Assoziationen ihre letzte Quelle hat. So sind diese Grundeigenschaften des Mythus auf das engste aneinander gebunden, derart, daß keine von ihnen ohne die andere bestehen könnte und es bis zu einem gewissen Grade willkürlich bleibt, in welche Ordnung man sie bringen will. In der geläufigen Beurteilung des Mythus hat aber begreiflicherweise nicht diejenige seiner Eigenschaften, die tatsächlich die einfachste ist, sondern umgekehrt jene, die sich bei der näheren Betrachtung als die komplizierteste, von den mannigfaltigsten Vorbedingungen abhängige erweist, den Vorrang errungen: die personifizierende Apperzeption. Sie ist eben wegen ihres komplexen Zusammenhangs die augenfälligste. Darum ist sie es, über deren Existenz am meisten Übereinstimmung herrscht. Dagegen die tatsächlich einfachste, die sich aber deshalb am leichtesten der Betrachtung entzieht, ist die der unmittelbaren objektiven Wirklichkeit. Durch die rationalistische wie durch die symbolistische Mythendeutung wird sie zurückgedrängt, da beide darauf ausgehen, dem Mythus eben jenen Charakter der Unmittelbarkeit zu nehmen und ihn auf irgendeine verborgene Bedeutung zurückzuführen. In Wahrheit bedarf jedoch diese Eigenschaft der unmittelbaren Wirklichkeit als solche weder einer Ableitung aus anderweitigen Motiven noch einer Zweckbestimmung, die nicht wieder unmittelbar in ihr selbst liegt. Denn sie entspricht dem absolut naiven, gänzlich voraussetzungslosen Zustand des Bewußtseins, ja eigentlich ist sie nichts anderes als dieser Zustand selbst, nur daß er hierbei nicht auf das Bewußtsein im ganzen, sondern auf seine einzelnen Inhalte bezogen wird. Diese Inhalte sind eben die ursprünglichen mythologischen Vorstellungen.

An diese erste Eigenschaft, die das primum movens aller übrigen ist, schließt sich ohne weiteres als zweite die unbeschränkte Macht der Assoziationen an. Sie ist dem mythenbildenden Bewußtsein deshalb eigen, weil jener Charakter der Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit, der sein nächstes Merkmal ausmacht,

notwendig zugleich die Hemmungen ausschließt, die von den entwickelteren Gedankenbildungen ausgehen, und die nun zu einem wesentlichen Teil gerade in solchen Reflexionen und Zwecksetzungen sich äußern, wie sie die rationalistische und die symbolistische Auffassung zur Quelle der Mythenbildung selbst machen. So begegnet diesen Theorien das Mißgeschick, daß sie den Mythus aus psychischen Bedingungen ableiten wollen, die darauf gerichtet sind, das mythologische Denken selbst zu zerstören, um aus ihm und an seiner Stelle andere geistige Entwicklungen zu erzeugen. Jene unbeschränkte, durch keinerlei intellektuelle Hemmungen zurückgedrängte Macht der Assoziationen schließt aber von selbst als wesentliche Faktoren zugleich die Assoziationen ein, die sich zwischen den subjektiven Gefühls- und Willensantrieben und den objektiven Inhalten des Bewußtseins bilden. Die resultierende Wirkung dieser zwischen beiderlei Elementen eintretenden Verschmelzungen und Assimilationen ist die Apperzeption, die eben darum die einheitlichste, alle andern seelischen Vorgänge zusammenfassende Funktion des Bewußtseins ist. Je ungehemmter die Assoziationen überhaupt sich ergießen, um so mehr verschmilzt auch jener gesamte subjektive Inhalt des Bewußtseins mit den objektiven Vorstellungen, und er wird so mit diesen zur unmittelbaren Wirklichkeit: das Objekt wird als ein belebtes, persönliches Wesen aufgefaßt, weil es zwar in dem Sinne von dem Subjekt geschieden ist, daß es ein von diesem räumlich getrennter und darum selbständig handelnder Gegenstand bleibt, aber keineswegs schon in dem Sinne, daß nun auch alle die Gefühle und Affekte, die der Gegenstand erregt, diesem als ein Fremdes oder gar als bloße subjektive Reaktionen gegenübergestellt würden. Ehe das geschehen kann, müssen schon in umfangreicher Weise die Hemmungen wirksam geworden sein, die das mythologische Denken durch die infolge der Selbstunterscheidung des Subjektes von den Objekten eintretende und mit der fortschreitenden Verfeinerung dieser Unterscheidung sich steigernde intellektuelle Entwicklung erfährt. So bilden auch hier der unmittelbare Eindruck, seine assoziativen Verbindungen und Umgestaltungen, und schließlich die Apperzeption des so entstehenden Ganzen eine in der Wirklichkeit nirgends zu sondernde, in sich zusammenhängende Kette von Vorgängen. Die unmittelbare Gestaltung des

Eindrucks ist selbst schon das Produkt mannigfacher Verschmelzungen und Assoziationen, die ohne irgendeine scharfe Grenze zu andern loseren Assoziationen hinüberleiten. Die Apperzeption des Ganzen oder jener Willensakt, der alle diese Elemente zur Einheit zusammenfaßt, ist aber nichts anderes als die letzte Resultante dieser Assoziationen, die sich auf die objektiven Inhalte und auf die Gefühlselemente des Bewußtseins gleichmäßig erstreckt.

In allem dem sind diese Anfänge des menschlichen Denkens, die wir als die mythologische Stufe desselben bezeichnen, zunächst nichts Spezifisches, den entwickelteren psychischen Funktionen fremd Gegenüberstehendes, sondern sie sind lediglich diese Funktionen selbst in der ursprünglichsten und darum gewissermaßen natürlichsten Form ihrer Betätigung. Sie bestehen aber auch so wenig wie jene entwickelteren Formen aus einer Summe oder Aufeinanderfolge verschiedenartiger, aus disparaten seelischen Kräften hervorgehender Handlungen, sondern alle diese Funktionen bilden ein einziges zusammenhängendes Ganzes. Wohl läßt sich dieses in verschiedene Faktoren zerlegen, die wir in ihren hauptsächlichsten Komplexen als Eindruck, Assoziation und Apperzeption unterscheiden. Doch diese Begriffe bezeichnen im Grunde immer nur einen und denselben Vorgang, der nur jedesmal von einer andern Seite aus betrachtet wird: als Eindruck, wenn wir vornehmlich diejenigen Assoziationen ins Auge fassen, die zwischen den neu in das Bewußtsein eintretenden Elementen selbst stattfinden, als Assoziationen im engeren Sinne, wenn wir die Verbindungen dieser Elemente mit den mannigfachen vorausgegangenen Erlebnissen des gleichen Bewußtseins beachten, und endlich als Apperzeption, wenn wir die Zusammenfassung aller dieser Faktoren zu einer resultierenden Bewußtseinsfunktion hervorheben. Doch sowenig es einen Eindruck gibt, der nicht selbst schon zahlreiche Assoziationen enthielte, ebensowenig gibt es einen Assoziationsvorgang, der nicht einer Resultante sich einordnet, die mit ihm zugleich alle die andern Assoziationen objektiver und subjektiver Elemente enthält, aus denen der augenblickliche Bewußtseinszustand besteht. So begegnet uns hier dasselbe Verhältnis zwischen Apperzeption und Assoziation, wie es uns schon innerhalb der Erscheinungen der

Sprache besonders augenfällig bei den Vorgängen des Bedeutungswandels entgegengetreten ist [1]).

III. Mythus und Dichtung.

1. Unterschiede zwischen Mythus und Dichtung.

a. Allgemeine Übereinstimmungen und Unterschiede.

Wie sich das mythologische Denken nicht durch irgendwelche spezifische Eigenschaften oder Kräfte, sondern lediglich durch die Bedingungen, unter denen es wirksam ist, und insbesondere durch den Mangel der Bedingungen unterscheidet, welche die ursprüngliche Wirksamkeit der seelischen Funktionen in gewissen Richtungen hemmen, so ist auch die mythologische Phantasie keine von den sonstigen seelischen Vorgängen, die wir unter dem Begriff der Phantasie zusammenfassen, abweichende Tätigkeit, die, nachdem ihre Zeit abgelaufen ist, unwiederbringlich verschwindet oder nur in Erinnerungen und Überlebnissen noch schwache Nachwirkungen zurückläßt. Vor allem aber unterscheiden sich die mythenbildende und die dichterische Phantasie nicht ihrem inneren Wesen nach, sondern nur nach den äußeren und inneren Bedingungen, denen sie zu einer gegebenen Zeit und innerhalb einer bestimmten Volksgemeinschaft unterworfen sind. Demnach wird man auch den Unterschied von Mythus und Dichtung nicht darin suchen dürfen, daß beidemal die objektiven Wirkungen der Phantasie übereinstimmten, die subjektiven Motive aber abweichende seien, daß also z. B. die Dichtung eine willkürliche Erfindung, der Mythus dagegen ein unwillkürliches oder gar ein »unbewußtes« Erzeugnis des Geistes sei. Wenn die mythologische Phantasie von der ästhetischen nicht dadurch abweicht, daß bei ihr andere seelische Funktionen in Wirksamkeit treten, so können auch so fundamentale Faktoren des seelischen Lebens wie der Wille oder gar das Bewußtsein unmöglich dem mythologischen Denken fehlen. Ja selbst die planmäßig auf bestimmte Zwecke gerichtete Wirksamkeit des Willens ist bei der

---

[1]) Vgl. Bd. 1², II, S. 604 f. Dazu Physiologische Psychologie⁵ Bd. 3, S. 572 ff.

dichterischen Produktion nur in gesteigertem Grade und in gewissem Sinn auf einer höheren Stufe zu finden als bei dem loser gefügten, anscheinend planloser schweifenden Mythus. Denn der Mythus kann schon unter Bedingungen, wo wir noch keine Verarbeitung durch die eigentliche Dichtung anzunehmen berechtigt sind, mancherlei Zusammenhänge von Vorstellungen umfassen; und auch an Zwecken fehlt es ihm niemals, da er von frühe an darauf ausgeht, alle äußeren Erlebnisse mit den eigenen Wünschen, Hoffnungen und Befürchtungen des Menschen in Beziehung zu setzen. Freilich geschieht das nicht in der Form irgendeiner Reflexion, sondern auf Grund jener zwischen den subjektiven und objektiven Inhalten des Bewußtseins herüber- und hinüberlaufenden Assoziationen, die den wesentlichen Bestandteil der mythologischen Apperzeption bilden. Anders als in dieser latenten Form, bei der der Zweck der Phantasieschöpfung unmittelbar aus den ihr vorausgehenden und sie begleitenden Erlebnissen besteht, ist aber auch in der Dichtung das teleologische Moment ursprünglich nicht enthalten. Wie wäre es auch, wenn diese Übereinstimmung nicht bestünde, möglich, daß es in so vielen Fällen zweifelhaft bleiben kann, ob ein bestimmtes Gebilde Mythus oder Dichtung sei? Wenn dieser Zweifel in den meisten Fällen nicht besteht, so liegt der einzige Grund darin, daß uns entweder die Entstehung einer bestimmten Dichtung geschichtlich überliefert ist, oder aber daß sie die Merkmale der individuellen, entweder auf eine bestimmte einzelne Persönlichkeit oder auf eine Mehrheit solcher zurückgehenden Entstehung an sich trägt.

b. Primäre und sekundäre Kriterien der Unterscheidung.

Damit kommen wir auf das einzige primäre Kriterium, das sich für die Grenzbestimmung zwischen Mythus und Dichtung festhalten läßt: die Dichtung ist entweder unmittelbar individuellen Ursprungs, oder sie ist das Erzeugnis einer der Gesamtheit des Volkes gegenübertretenden beschränkteren Gemeinschaft, deren einzelne Mitglieder, mögen sie nun gleichzeitig sein oder in einer Reihe von Generationen aufeinander folgen, dem dichterisch gestalteten Stoff das Gepräge ihrer Persönlichkeit geben. Natürlich tritt dieser individuelle Charakter am stärksten dann hervor, wenn die Dichtung

das Werk eines einzelnen ist. Aber auch bei der Gemeinschaftsdichtung fehlt er keineswegs. Nur dadurch wird es möglich, daß man überhaupt an den Versuch denken kann, solche Werke, wie die Homerischen Epen, wieder in einzelne Bestandteile zu zerlegen, die verschiedenen Zeiten und verschiedenen Dichtern angehören. Bei dem Mythus ist eine solche Zerlegung höchstens in bezug auf die einzelnen mythologischen Inhalte möglich, aus denen er zusammengesetzt ist; die Individuen, die diese Inhalte geformt haben mögen, verschwinden, weil eben dem Mythus selbst das individuelle Gepräge fehlt. Darum besteht nun aber auch der Unterschied zwischen dem Werk eines einzelnen Dichters und der sogenannten Volksdichtung oder, wie man sie angemessener nennt, der »Gemeinschaftsdichtung« nicht darin, daß jene individuell ist, und diese nicht, sondern darin, daß die letztere Eigenschaften besitzt, die auf eine Mehrheit dichterischer Persönlichkeiten hinweisen[1]). Alle die Merkmale dagegen, die im einen wie im andern Fall einer Schöpfung den Charakter individuellen Ursprungs verleihen, sind an sich sekundärer Art. Kein einziges unter ihnen würde die Dichtung von dem Mythus scheiden, wenn es nicht zugleich als ein Zeugnis individueller Entstehung gelten müßte. Dahin gehört schon die Überlieferung in einer bestimmten kunstmäßigen Form, dieses äußerlichste Kennzeichen, das eben darum nur die Formgebung durch einzelne Dichter, nicht auch den dichterischen Ursprung des Inhalts beweist. Dazu kommen dann als innere Merkmale alle diejenigen, aus denen individuelle Lebensanschauungen und Gemütsrichtungen oder solche, die bestimmten, mit dem Ursprung der Dichtung zusammenhängenden Lebenskreisen angehören, erkennbar sind. So schwankend und manchmal zerfließend diese Merkmale sind, so unsicher ist tatsächlich die Grenze zwischen Mythus und Dichtung, und besonders die Gemeinschaftsdichtung bildet hier ein natürliches Zwischenglied, weil sie an sich schon in Stimmung und Richtung des Denkens dem allgemeinen Volksbewußtsein einigermaßen entsprechen muß, wenn das von dem einzelnen Dichter Geschaffene von andern aufgenommen und weitergeführt werden soll.

Dem gegenüber ist nun der Mythus eine Schöpfung der Volks-

[1]) Vgl. oben S. 310 Anm.

phantasie im eigentlichsten Sinne. Nicht als ob nicht auch hier das Erzeugnis der Gesamtheit schließlich von den einzelnen herrührte, die an ihr teilnehmen. Aber wie die Bedeutung aller andern gemeinsamen Schöpfungen, so beruht auch die des Mythus darauf, daß alles, was der einzelne hinzubringen mag, unmittelbar von den andern als adäquater Ausdruck eigener Vorstellungen und Affekte erfaßt wird, und daß daher unbegrenzt viele unabhängig voneinander die Schöpfer einer und derselben mythologischen Vorstellung sein können. So hat sicherlich nicht einer allein in dem Traumbild eines Verstorbenen dessen Geist gesehen, sondern wie das Traumbild ein allgemein menschliches Phänomen ist, so mußte sich diese Vorstellung jedem aufdrängen. Ebenso ist die Assoziation des Ausatmens im Moment des Todes mit dem Entweichen des Lebens oder der Seele für eine ursprüngliche Stufe des Bewußtseins eine so zwingende, daß nicht erst ein einzelner Denker oder Dichter dazu gehörte, sie auszusprechen. In andern Fällen mag die Verbindung eine losere oder an beschränktere Natur- und Kultureinflüsse gebunden sein: doch solange sie überhaupt in den allen Volksgenossen gemeinsamen Lebensbedingungen wurzelt, bleibt auch ihre Entstehung eine gemeinsame. Sie kann individuelle Schwankungen zeigen und die Spuren individueller Einflüsse an sich tragen, im ganzen wird sie um so übereinstimmender sein, je gleichförmiger der geistige Zustand eines Volkes, je weniger er individuell differenziert ist. Darum gehört der Ursprung der Mythen überall einem Urzustand der Kultur an, bei dem zwar soziale Gliederungen bestehen mögen, wo aber doch Interessen und Anschauungen noch wesentlich übereinstimmende sind. So sind die Variationen der Sonnenmythen jedenfalls viel größer als etwa die der Seelenvorstellungen. Dennoch ist es begreiflich, daß das Schauspiel des Sonnenauf- und -untergangs und des täglichen Laufs der Sonne an den verschiedensten Orten ähnliche Assoziationen erweckt hat, so daß die Beziehung des Auf- und Untergangs der Sonne zu der Vorstellung des Erwachens zum Leben und des Todes fast überall wiederkehrt. Daran reihen sich dann andere, variablere Assoziationen, die nur innerhalb beschränkterer Kulturkreise entstanden sind. Dahin gehören z. B. solche Züge des Sonnenmythus wie die Vorstellung des Kampfes eines glänzenden Helden gegen finstere

Wolkendämonen, oder die eines schwarzen Ungeheuers, das ihn am Abend besiegt, und aus dessen Rachen er am Morgen wieder emporsteigt, oder endlich die eines Hirten, der in der Frühe mit seinen rötlichen Kühen auszieht, und wie sonst noch das gleiche Thema variiert werden mag.

Die Richtung der Assoziationen bleibt, soviel sich erkennen läßt, in allen diesen Fällen von drei Faktoren abhängig: von dem Naturphänomen selbst, das mit wenigen, durch die geographische Lage bedingten Veränderungen überall das nämliche ist, von den allgemeinen Lebensschicksalen des Menschen, unter denen namentlich Tod und Geburt im Vordergrunde stehen, und endlich von den spezifischen Lebensbedingungen, wie sie das Leben des Kriegers, des Jägers, des Nomaden oder Ackerbauers mit sich führt. So mannigfaltig sich nun aber auch nach dem dritten dieser Faktoren z. B. die Sonnenmythen gestalten mögen, innerhalb eines bestimmten Volkes werden im allgemeinen um so mehr, je primitiver und darum gleichförmiger die Kultur ist, auch die allgemeinen Züge wieder übereinstimmen, weil der Naturvorgang in jedem einzelnen wieder die gleichen den Eindruck assimilierenden Vorstellungen und Gefühle antrifft. Freilich ist aber damit immer nur der allgemeine Inhalt des Mythus gegeben. An seiner besonderen Gestaltung wird stets zugleich die Phantasie einzelner mitarbeiten, und hier kann nun, nachdem erst die mythologische Vorstellung in ihrem allgemeingültigen Charakter gegeben ist, auch die Dichtung weiter ausführend und umgestaltend einwirken. Darum besitzt der Mythus als solcher stets eine gewisse Unbestimmtheit. In seiner allgemeinen Beschaffenheit steht er fest, doch die einzelne Ausführung kann sich wieder in jedem individuellen Bewußtsein abweichend gestalten; und hier sind es nun auch wohl von frühe an bestimmte führende Individuen, deren phantastische Ausgestaltung des mythologischen Bildes einen vorherrschenden Einfluß gewinnt und so schließlich dem Mythus selbst sein endgültiges Gepräge verleiht. Mit diesem Hereingreifen der individuellen Phantasie beginnt aber auch schon die Dichtung; und da solche individuelle Einflüsse bis in die Zeit des Ursprungs der Mythen zurückreichen, so kennen wir den Mythus selbst überhaupt nur in dieser Form, in welcher ein mythischer Stoff bereits mehr oder minder dichterisch umgestaltet und

weitergebildet ist. Denn wie sehr auch in einer primitiven Kultur die übereinstimmenden typischen Eigenschaften die individuellen zurückdrängen mögen, ganz fehlen diese niemals. Solch primitive Dichtung ist dann freilich kein irgendwo sicher loszulösender Bestandteil, ebensowenig wie die einzelne den Mythus dichterisch weiterbildende Persönlichkeit von den andern Volksgenossen bestimmt unterschieden werden kann. Hier liegen eben schon die Wurzeln jener Gemeinschaftsdichtung, in der sich mehr das Individuelle überhaupt als das einzelne Individuum selbst differenziert hat; und von hier geht nun auch in die spätere, bereits kunstmäßig ausgebildete Gemeinschaftsdichtung eine Eigenschaft über, die ihr noch lange bewahrt bleibt: die nämlich, daß sie ihren Stoff dem Mythus entnimmt, diesen Stoff aber dichterisch umgestaltet, wobei sie ihm um so mehr ein individuelles Gepräge verleiht, je mehr die Kultur den ursprünglich gleichförmigen geistigen Lebensinhalt eines Volkes differenziert hat.

c. Beziehungen zur Sprache.

In allem dem gehen die Verhältnisse des Mythus denen der Sprache parallel. Auch die Sprache kennen wir, auf so ursprünglichen Stufen wir sie auch aufsuchen mögen, immer nur in einem Zustand, in welchem einzelne durch ihre persönliche Eigenart bestimmend auf sie eingewirkt haben. Doch diese individuellen Einflüsse können in die Gesamtentwicklung der Sprache nur in der Form vereinzelter Wortschöpfungen oder singulärer Modifikationen von Laut oder Bedeutung eingreifen. Nie läßt sich denken, daß aus diesen jene Gesamtentwicklung selbst entsprungen sei. Darum hob sich für uns überall deutlich der singuläre von dem regulären Laut- und Bedeutungswandel ab, sei es, daß jener auf einen nachweisbaren historischen Ausgangspunkt zurückgeht, oder daß sonstige Merkmale seinen individuellen Ursprung verraten. So manche Bedeutungsnuance eines Wortes und so manche Metapher trägt daher durchaus das Gepräge einer individuellen Entstehung, ohne daß wir darum immer nachweisen können, wer sie zuerst gebraucht hat. Nicht anders verhält es sich mit den frühesten dichterischen Umgestaltungen des Mythus. Sie gehen selbst jener Gemeinschaftsdichtung, bei der die Individualität des Einzeldichters nur unsicher

erkennbar ist, lange voraus. Aber dieser Einschlag dichterischer Ausschmückung und Umgestaltung, der von frühe an keinem Mythus fehlt, birgt offenbar die ersten Anfänge der Gemeinschaftsdichtung selbst. Denn diese löst sich von dem Mutterboden des Mythus eben in dem Augenblick los, wo die in jenen verwebten poetischen Zugaben derart zunehmen, daß der Mythus nur noch als ein Stoff erscheint, den die Dichtung formt, indes diese fortfährt, ihn selbst ihren Zwecken gemäß zu verändern. Eben darum bleibt aber auch jene primäre Gestalt des Mythus, wo dieser der dichterischen Phantasie als ein noch vollkommen ungeformter und darum vielgestaltiger Stoff entgegenkommt, eigentlich mehr ein Postulat, als daß ihm irgendwo und irgendwann Wirklichkeit zukäme. Schon die Mythen der primitivsten Naturvölker sind offenbar reichlich mit individuellen Zugaben untermischt, und sie haben trotz ihres Polymorphismus zum Teil sogar beständigere Formen angenommen, was sich darin ausspricht, daß ein bestimmter Mythus immer in der gleichen Weise erzählt wird, oder, wo das nicht zutrifft, noch zwischen einigen abweichenden Formen ziemlich regelmäßig variiert. So bleibt überall als der eigenste Gehalt des Mythus im Grunde nur der mythische Stoff selbst übrig, und auch dieser nur in jener gewissermaßen abstrakten Gestalt, in der er lediglich die aus bestimmten, aber allgemeingültigen Motiven entstandenen mythischen Vorstellungen enthält. Alles aber, was diese Vorstellungen zu einem zusammenhängenden Ganzen verbindet, also die gesamte eigentliche Mythologie eines Volkes, bleibt ein Gewebe aus Mythus und Dichtung; und der tatsächliche mythische Gehalt eines überlieferten Mythus ist daher kein unmittelbar gegebener, sondern ein erschlossener. Dies tritt besonders deutlich zutage, wo man, wie es bei den Mythologien der Kulturvölker durchweg geschieht, den Mythus selbst erst aus Dichtungen gewinnt, die einen im ganzen übereinstimmenden mythischen Stoff behandeln oder voraussetzen. Hier betrachtet man eben die allen solchen einzelnen Gestaltungen gemeinsame Grundlage als den Mythus selbst. Dieser wird aber naturgemäß um so gestaltloser und schattenhafter, je verschiedener die Dichter und Zeiten geartet sind, die ihn nach ihren besonderen Bedürfnissen geformt haben. So ist der reiche Inhalt der griechischen Mythologie zu einem großen Teil ein nach den Zeugnissen

der Dichter entworfenes Bild, weil es keinen einzigen Mythus gibt, der nach Form wie Inhalt frei von jeder dichterischen Ausgestaltung erhalten ist. In der Tat würde das aber auch dann nicht der Fall sein, wenn uns die griechischen Mythen in der Form überliefert wären, die ihrer Gestaltung durch die epischen und kosmogonischen Dichter vorausging. Kennen wir doch selbst die Mythen der Naturvölker nur in der Form mythologischer Märchen und Fabeln. So richtig es darum ist, wenn die heutige Mythenforschung möglichst auf die Kulte zurückzugehen sucht, in denen die Glaubensvorstellungen eines Volkes unmittelbarer und weniger beeinträchtigt durch die dichterische Bearbeitung ihren Ausdruck finden, so würde man sich doch täuschen, wenn man damit jenem ursprünglichen dichterischen Einschlag jeder Mythologie und Religion ganz zu entgehen meinte. Denn der Kultus selbst schließt in Opferriten, festlichen Umzügen und vor allem in der solche Zeremonien begleitenden religiösen Hymnendichtung poetische Elemente ein, die als solche fortwährend zu individueller Gestaltung und Fortbildung des Mythus herausfordern. So kann es sich denn höchstens darum handeln, jenes Gewebe von Mythus und Dichtung, das wir die Mythologie eines Volkes nennen, in den Kultformen auf einer ursprünglicheren Stufe anzutreffen. Ganz auszuschalten ist aber die Dichtung schließlich nur bei der einzelnen, aus ihrem Zusammenhang gelösten mythologischen Vorstellung, die selbst in dieser Isolierung nirgends vorkommt, sondern ein Produkt mythologischer Abstraktion ist.

Diese Verhältnisse bringen es mit sich, daß der Mythus, so eng er an die allgemeinen Eigenschaften des menschlichen Bewußtseins gebunden sein mag, doch mindestens in den unserer Beobachtung zugänglichen Bestandteilen jedenfalls jünger ist als die Sprache. Dies ergibt sich, abgesehen davon, daß seine Bildung und Ausbreitung die Sprache voraussetzt, auch aus der relativen Jugend aller uns irgendwo zugänglichen mythologischen Überlieferungen. So alt diese sein mögen, sie dokumentieren sich durchweg als Erscheinungen, die eine mehr oder minder lange, uns vielfach unbekannt bleibende Vorgeschichte voraussetzen. Dies gilt von den Mythologien der Kultur- wie von denen der Naturvölker. Mit dieser Eigenschaft hängt zugleich die sehr viel größere Variabilität des Mythus zusammen; und sie entspringt aus jener engen Verbindung

von Mythus und Dichtung, die eine Loslösung des ersteren aus seiner poetischen Einkleidung und Umgestaltung von frühe an schwer, wenn nicht unmöglich macht. Im letzten Grunde wird man aber die Ursache dieses Unterschiedes beider Funktionen wiederum darin suchen müssen, daß die Sprache in ihrer Entstehung in höherem Grade an die objektiven Lebensbedingungen der Gemeinschaft gebunden ist und daher auch in weiterem Umfang objektiv gültige Normen entwickelt. Der Mythus dagegen ist von Anfang an ein subjektiveres, dem wechselnden Einfluß der Gefühle und Affekte leichter zugängliches Erzeugnis des Völkerbewußtseins.

2. Wechselwirkungen von Mythus und Dichtung.

a. Psychologische Sonderung poetischer und mythischer Bestandteile.

So trägt denn der Mythus von Anfang an die Anlage zu weitgehenden individuellen Einwirkungen in sich. Um den ursprünglichen Kern legt sich Schale um Schale, so daß die reifende Frucht schließlich zum größten Teil aus diesen Wachstumsprodukten selbst besteht, aus den Zugaben und Umformungen, die der dichterischen Phantasietätigkeit ihren Ursprung verdanken. So beschränkt daher im ganzen auf dem Gebiete der Sprache der Nachweis individueller Einflüsse im Vergleich mit den auf generellen Bedingungen beruhenden Veränderungen bleibt, so reich und so untrennbar mit dem Ganzen des mythologischen Gebildes verwachsen ist dieser Zusatz hier. Das spricht sich auch darin schon aus, daß die Modifikationen des Ausdrucks, die aus solchen individuellen Einwirkungen auf die Sprache hervorgehen, mögen sie nun individuelle Wortbildungen, Laut- und Bedeutungsnuancen oder endlich neue syntaktische Formen sein, die Grenzen der Sprache selbst nie überschreiten, während die Dichtung mehr und mehr zu einem Erzeugnis von selbständiger Art sich gestaltet, das schließlich ganz von dem Mutterboden des Mythus sich loslöst, auf dem es entstanden ist. Aus allem dem folgt, daß bei der Betrachtung des Mythus die Frage nach dem Verhältnis dessen, was in einem Erzeugnis der Volksphantasie der ursprüngliche mythische Kern, und was dichterische Umhüllung und Weiterbildung sei, eine ungleich größere Bedeutung besitzt. Diese Frage ist aber der Hauptsache nach eine psychologische, und in

nur sehr engen Grenzen zugleich eine historische. Denn geschichtlich sind uns die Gebilde der mythenbildenden Phantasie in der Regel von Anfang an in jener Zusammensetzung aus Mythus und Dichtung gegeben, die überall da unvermeidlich ist, wo sich ihrer eine Überlieferung bemächtigt hat. Höchstens in den späteren Entwicklungen lassen sich gelegentlich einmal die Veränderungen geschichtlich nachweisen, die ein überlieferter mythischer Stoff durch die dichterische Behandlung erfuhr. Das hauptsächlichste psychologische Kriterium, das freilich nur von Fall zu Fall auf die konkrete Erscheinung angewandt werden kann, besteht aber darin, daß als gemeinsame geistige Erzeugnisse überhaupt nur solche gelten dürfen, die aus allgemeinen, für alle Mitglieder einer Gemeinschaft bindenden Bedingungen hervorgehen. Das schließt nicht ein, daß diese Bedingungen auf alle in der gleichen Weise und mit der gleichen Macht wirken müssen, wohl aber, daß in der Mehrzahl der Genossen unter dem Einfluß übereinstimmender äußerer Lebensreize Vorstellungen und Gemütsbewegungen entstehen, die von Anfang an so wenig individuell variieren, daß die wechselseitige Mitteilung sie ohne weiteres verschmelzen läßt. Dem gegenüber trägt nun jeder psychische Inhalt, der nach unserer Kenntnis seelischer Vorgänge einen Komplex innerer und äußerer Bedingungen voraussetzt, wie er in dieser Form nur unter singulären Verhältnissen möglich ist, den Charakter des individuellen Erzeugnisses, also in diesem Falle den der Dichtung bzw. der dichterischen Umgestaltung an sich. Ob das eine oder das andere zutrifft, das ist demnach eine Frage der praktischen Wahrscheinlichkeit, die sich nur unter jedesmaliger Beachtung der konkreten Bedingungen entscheiden läßt. So ist z. B. die Vorstellung, daß das einem Verstorbenen oder Abwesenden gleichende Traumbild dessen dem Träumenden erscheinende Seele sei, für das naive Bewußtsein des Menschen eine so naheliegende, daß man sie unmöglich für eine bloß einmal entstandene halten kann, die sich dann erst durch Mitteilung weiter verbreitet habe. Aber auch solche Vorstellungen wie die der Sonne und des Mondes als lebendiger Wesen oder die eines Kampfes der Sonne mit den Wolkendämonen, die Auffassung des Blitzstrahls als einer feurigen Schlange oder eines Geschosses wird man, wenn auch nicht jeder

von ihnen die gleiche Verbreitung zukommt, doch als hinreichend naheliegende Äußerungen personifizierender Apperzeption ansehen dürfen, um innerhalb der Grenzen der ihr günstigen Natur- und Kulturbedingungen eine generelle Entstehung annehmen zu können. Dagegen tragen die kosmogonischen Erzählungen der Polynesier und Nordwestamerikaner über die Kämpfe ihrer zum Himmel emporgestiegenen Ahnen und viele ähnliche Mythen primitiver Völker ebensogut wie die Götterszenen des griechischen Epos unzweifelhaft das Gepräge der Dichtung an sich, auch wenn sie nur in einer wandelbaren Tradition existieren, mag nun der mythische Kern noch deutlich erkennbar oder durch die dichterische Hülle mehr oder weniger verhüllt sein. Für alle diese Verbindungen von Mythus und Dichtung gilt aber das allgemeine Prinzip empirischer Wahrscheinlichkeit, daß mit der Zahl der Faktoren, die an einem komplexen Ereignis beteiligt sind, die Chancen einer unabhängig sich wiederholenden, um so mehr also die einer generellen Entstehung in starker Progression sich vermindern. Darum erweckt die zusammengesetzte, zahlreiche und namentlich auch heterogene Elemente in sich schließende Beschaffenheit einer mythologischen Schöpfung von vornherein den Verdacht, daß sie Dichtung und nicht ursprünglicher Mythus, oder daß sie das letztere mindestens nur in einzelnen ihrer Bestandteile sei, sofern im übrigen diese auf Bedingungen hinweisen, die innerhalb einer bestimmten Gemeinschaft von relativ allgemeingültiger Art sind.

Aber daneben darf doch nicht übersehen werden, daß dieses Prinzip nur so lange gilt, als jene Faktoren völlig voneinander unabhängig sind, und daß es aufgehoben wird oder sich sogar in sein Gegenteil verwandeln kann, wenn sie selbst irgendwie zusammenhängen, so daß sie entweder deshalb gleichzeitig wiederkehren, weil sie einer gemeinsamen Ursache folgen, oder gar, weil die eine Erscheinung die andere als ihre Wirkung herbeiführt. Nun sind es besonders Verbindungen der letzteren Art, die vielfach den Zusammenhang der komplexeren mythischen Gebilde beherrschen. Hier ist die Verbindung selbst an sich eine subjektive, psychologische, und erst indirekt pflegt sie auf objektive Bedingungen zurückzuführen. Neben dem unmittelbaren Eindruck ist es also auch hier die Assoziation, die, indem sie nicht bloß die Bestandteile

des Eindrucks, sondern verschiedene Vorstellungen verbindet, eine übereinstimmende mythologische Apperzeption hervorbringen kann. Wie die einzelnen mythologischen Vorstellungen, so gewinnen auch diese Assoziationen derselben ihre Hauptstärke durch die Gemütsbewegungen, mit denen sie verbunden sind, selbst wenn die nächsten Motive der Assoziationen in den Vorstellungselementen zu liegen pflegen. Nun ist freilich neben der belebenden, auf dem Überströmen der Gefühle in die Objekte beruhenden Form der Apperzeption die rege Wirksamkeit der Assoziationen das überall hervortretende Merkmal der Phantasietätigkeit, der dichterischen so gut wie der mythologischen. Dennoch bewahren auch hier wieder die poetischen Assoziationen da, wo sie sich nicht an vorhandene mythische Inhalte anschließen, einen singulären, auf individuelle Bedingungen zurückweisenden Charakter, falls sie nicht darin bestehen, daß sie ursprünglich mythologische Assoziationen zu Gleichnissen und Metaphern ermäßigen[1]). Für die mythologischen Assoziationen selbst ist es dagegen ein allgemein zutreffendes Kriterium, daß, wie der einzelne mythologisch apperzipierte Eindruck unmittelbar als ein belebtes handelndes Wesen erscheint, so auch diese Assoziationen wiederum zu realen Verbindungen der Dinge selbst werden. So sind Geburt und Tod, Auf- und Untergang der Sonne in der dichterischen Metapher, die von dem Morgen und Abend des Lebens redet, real verschiedene, nur durch die belebende Apperzeption der dichterischen Phantasie verschmolzene Vorstellungen. Für die mythenbildende Phantasie dagegen sind sie unmittelbar eins: die Sonne erwacht, wenn sie am Horizont aufsteigt, wirklich zum Leben, und sie erlischt im Tode, wenn sie untergeht. Daran schließen sich dann, indem die nämliche mythologische Apperzeption auf andere mit Sonnenauf- und -untergang verbundene Erscheinungen übergreift, weitere Vorstellungen, wie die eines Kampfes mit Wolkendämonen, der Verschlingung durch ein Nachtungeheuer u. a., in deren besonderer Ausgestaltung freilich auch schon der individuellen dichterischen Phantasie, deren Erzeugnisse sich von Anfang an mit diesen ursprünglichen mythischen Elementen mischen, ihr Anteil zukommen mag. Ist erst der Sonnenlauf mit dem Leben des

[1]) Vgl. hierzu die Ausführungen über die Metapher, Bd. 1, Teil 2², S. 580 ff.

Menschen in Beziehung gebracht, so liegt nun aber noch eine weitere Reihe von Assoziationen bereit, diese Verbindung enger zu knüpfen. So werden in primitiveren Gestaltungen der Sonnenmythen die Sonnenstrahlen als Seile oder als Leitern dicht aneinander gefügter Pfeile apperzipiert, auf denen ein zum Sonnengott gewordener Mensch sich zum Himmel erhob, woraus sich dann durch die Erweiterung dieser Assoziation die allgemeinere Vorstellung entwickeln kann, die Seelen der Verstorbenen wandelten auf diesen Wegen zum Himmel oder zur Sonne, oder diese leite die Seelen zu einem in der Gegend ihres Untergangs gelegenen Aufenthaltsort. Unter dem Einfluß der sich erweiternden Raumanschauung können endlich hinwiederum die Glieder dieser Assoziation sich umkehren: die Sonnenstrahlen sind dann nicht mehr die Wege, auf denen der Mensch zum Himmel steigt, sondern sie sind die Pfeile des Sonnengottes, wobei in der todbringenden Macht dieser Pfeile immer noch die ursprüngliche Assoziation mit dem Verlaufe des menschlichen Lebens nachwirkt.

b. Individualisierender Charakter der Dichtung.

Solange die Assoziationen der mythologischen Vorstellungen an die Erscheinungen, die ihr Substrat bilden, gebunden bleiben, bewahren nun die Mythengebilde, mögen sie selbst auch aus ziemlich mannigfaltigen Assoziationen zusammengewebt sein, doch den Charakter rein mythischer, noch nicht durch individuelle dichterische Zugaben wesentlich veränderter Gebilde. Die individuelle Phantasie dagegen individualisiert auch ihre Schöpfungen. Sie schildert einzelne konkrete Erlebnisse und wandelt damit die allgemeine mythologische Vorstellung in ein einzelnes, nur einmal gewesenes Ereignis um, das sie an bestimmte Orte und Personen bindet und schließlich in einen zusammenhängenden Verlauf weiterer Ereignisse einreiht. Diese Individualisierung der mythologischen Apperzeption, der Übergang einer allgemein als ein persönliches Wesen aufgefaßten typischen Erscheinung in eine individuelle Persönlichkeit und die damit Hand in Hand gehende Umwandlung des mythologischen Bildes in eine Geschichte scheidet so in der Regel am deutlichsten die Dichtung oder den dichterisch umgewandelten Mythus von der ursprünglichen mythischen Anschauung. So

überwindet im ursprünglichen Mythus der Sonnengott täglich die Nachtungeheuer von neuem, um am Ende seiner Wanderung wieder von ihnen überwältigt zu werden. In der mythologischen Dichtung wird er zu einem einzelnen irgendeinmal zum Himmel emporgestiegenen Helden, dessen Taten nun auch bald den Inhalt einer zusammenhängenden Geschichte bilden. Damit, daß Märchen und Fabel individualisierende Erzählungen sind, manifestieren sie sich daher ohne weiteres als Dichtungen, die möglicherweise einen mythischen Hintergrund haben, selbst aber nicht mehr zum reinen Mythus gehören. So augenfällig nun aber auch diese Eigenschaften die Dichtung und den dichterisch verarbeiteten von dem ursprünglichen Mythus scheiden, so sind sie an sich sekundäre Merkmale. Als konkrete einzelne Erscheinungen faßt naturgemäß auch die mythenbildende Phantasie, die doch schließlich nur aus der Phantasietätigkeit der einzelnen hervorgeht, ihre Objekte auf. Doch der Mythus kann seine Ursprünglichkeit nur so lange bewahren, als sich innerhalb einer Gemeinschaft die Phantasietätigkeit übereinstimmend äußert, solange also individuelle Vorstellungen und ihre Assoziationen, soweit sie übereinstimmende sind, zusammenfließen, während alles, was bloß dem Individuum angehört, verloren geht. In dem Moment dagegen, wo unter dem überragenden Einfluß einzelner Persönlichkeiten die individuelle Phantasie auf die gemeinsame Schöpfung herüberwirkt, entwickelt sich aus dem Mythus die Dichtung. Denn jener Einfluß läßt die hemmenden Gegenwirkungen hinwegfallen, denen in einem primitiveren Zustand die freie Entfaltung der individuellen Kräfte begegnet. Aus der wachsenden individuellen Freiheit entspringt aber dann das zusammenhängendere, die einzelnen Erlebnisse zu Ereignisreihen und diese zu reicheren Mythengeschichten verbindende Wirken der dichterischen Phantasie. Eine solche ins einzelne ausgestaltende und in diesem Sinne individualisierende Darstellung kann nun wieder deshalb nur individuellen, sei es von einem einzelnen Dichter, sei es, wie bei der Gemeinschaftsdichtung, von einer beschränkten Zahl einzelner herrührenden Ursprungs sein, weil, je mehr die Züge zunehmen, die in ihrer Verbindung das mythologische Bild individualisieren, um so geringer die Wahrscheinlichkeit wird, daß ein so zusammengesetztes Erzeugnis jemals anders als in der Phantasie eines einzelnen oder einer nach übereinstimmenden

Zwecken dichtenden Gemeinschaft seinen Ursprung nehmen könne. Darum ist die Dichtung gegenüber dem Mythus individuell und individualisierend zugleich, und das eine wie das andere ist sie in doppeltem Sinne. Individuell ist sie nicht bloß, weil sie auf Individuen als ihre Urheber zurückweist, sondern auch weil die einzelnen Elemente, die ein Dichtwerk zusammensetzen, in dieser Kombination nur einmal möglich sind. Individualisierend aber ist sie vor allem, weil sie ihren Inhalt auf einzelne Orte, Zeiten und Personen bezieht, nicht auf allverbreitete Gegenstände und auf immer gegenwärtige oder immer wieder von neuem erscheinende persönliche Wesen. Mit diesem Individualisieren im subjektiven verbindet sich dann weiterhin ein solches im objektiven Sinne: der Inhalt des zur Dichtung gewordenen Mythus wird mehr und mehr nicht bloß überhaupt an individuelle Orte, Zeiten und Personen, sondern er wird an Ereignisse und Personen gebunden, die entweder unmittelbar der wirklichen Geschichte angehören, oder die wenigstens in irgendwelchen Tatsachen der Geschichte ihren realen Hintergrund haben. In allem dem bilden der dichterisch umgestaltete Mythus und die Dichtung den vollen Gegensatz zum eigentlichen oder ursprünglichen Mythus, dessen Gestalten immer neu entstehen und an jedem Ort und zu jeder Zeit heimisch sind. So ist der Seelendämon, der das Haus eines Verstorbenen umschwebt, immer von der gleichen Art, und bei jedem Todesfall ist er doch immer wieder ein anderer. Die Sonne ist für den primitiven Menschen entweder jeden Tag eine neue, an der sich das gleiche Schauspiel von Entstehung und Untergang wiederholt, oder sie bleibt zwar dieselbe, aber ihr Kampf mit den Nachtdämonen und andere ähnliche Vorstellungen sind Vorgänge, die Tag für Tag wiederkehren.

Doch so zweifellos alle diese Merkmale Mythus und Dichtung scheiden und die poetischen Umwandlungen des Mythus auch da noch erkennen lassen, wo beide innig miteinander verwachsen sind, die letzte Quelle dieser Unterschiede bleibt der Gegensatz zwischen individueller und darum zugleich in sich zusammenhängender Phantasietätigkeit und der allgemeinen, nur durch die gemeinsamen Anlagen und Lebensbedingungen übereinstimmenden, darum aber auch ihre Vorstellungen nur lose verknüpfenden Volksphantasie. In dem mit zunehmender Kultur immer vollständiger eintretenden Übergang

des Mythus zuerst in die mythologische Dichtung und dann endlich in die reine Dichtung, die sich von dem ursprünglichen mythologischen Inhalt befreit hat, spiegelt sich so der mit der fortschreitenden Kultur des Geistes über alle Gebiete des menschlichen Lebens übergreifende Prozeß der allmählichen Verselbständigung der einzelnen Persönlichkeit gegenüber der sie umschließenden Gemeinschaft.

3. Veränderungen des Mythus durch die Dichtung.

Dieser Prozeß gewinnt nun im vorliegenden Falle seinen eigenartigen Charakter dadurch, daß die Dichtung keineswegs eine äußere Zugabe oder eine bloße Ausschmückung der mythischen Grundvorstellungen ist, sondern daß sie, wie sie naturnotwendig aus ihnen hervorwächst, so auch sie selbst allmählich verändert und schließlich ihren Charakter völlig umwandelt. So ist die Dichtung von Anfang an ein mächtiges Ferment in der Entwicklung des Mythus. Sie ist die früheste Form, in der die schöpferische Geistestätigkeit des einzelnen in das gemeinsame Fühlen und Denken eingreift. Die übrigen Kunstformen schließen sich entweder an die Dichtung an, wie die andern musischen Künste, oder sie gewinnen erst durch sie einen das menschliche Leben in seinen bedeutsameren Gestaltungen umfassenden Inhalt: so die bildenden Künste. Hierbei scheiden sich nun aber zugleich die Richtungen, in denen namentlich drei Hauptformen der Dichtung auf die Mythenentwicklung einwirken: der Hymnus, das Epos und die mythische Kosmogonie.

a. Der religiöse Hymnus.

Der Hymnus bildet einen der frühesten Bestandteile religiöser Kulte. Wahrscheinlich aus Gebets- und Zauberformeln hervorgegangen, die die primitiven Formen des Kultus, die Opfer- und Zauberzeremonien begleiten, bringt er hauptsächlich den religiösen Inhalt der mythologischen Vorstellungen zum Ausdruck. Er wendet sich mit Beschwörungen, Bitten und Klagen an Dämonen und Götter, und die ganze Skala menschlicher Wünsche durchlaufend, erhebt er sich schließlich zum Lob- und Preislied göttlicher Macht und Größe. Unter allen Formen der Dichtung, die auf den Mythus

herüberwirken, ist aber der religiöse Hymnus die konservativste. Denn, wie er selbst ganz und gar in den mythologischen Vorstellungen wurzelt, so erneuern sich in ihm fortwährend die Motive der Furcht und der Hoffnung, in denen sich jene Vorstellungen neu beleben. Wie der Kultus überhaupt, so erweckt und steigert übrigens vor allem der aus ihm entspringende Hymnus die religiösen Motive des Mythus, da er immer und immer wieder jene Wünsche und Triebe des menschlichen Gemüts ausdrückt, die diese religiösen Motive in sich schließen. Indem überdies die überlieferte poetische Form vermöge der religiösen Heiligung, die ihr eigen ist, doch auch die sonstige Überlieferung mit großer Beharrlichkeit festhält, vermag sie zugleich den Mythus selbst über die ihm sonst beschiedene Zeit hinaus am Leben zu erhalten. So haben sich in den Schulen der indischen Brahmanen die Hymnen des Rigveda Jahrtausende hindurch in mündlicher Tradition von Geschlecht zu Geschlecht mit peinlicher Festhaltung der alten Formen von Sprache und Rhythmus fortgepflanzt, und sie haben damit den mythologischen Inhalt trotz der mannigfachen religiösen und philosophischen Einwirkungen, von denen diese Tradition begleitet war, am Leben erhalten [1]).

Dennoch bildet ein Gegengewicht zu dieser erhaltenden Tendenz eine andere Eigenschaft, die ebenfalls von frühe an dem Hymnus zukommt, und die er in hohem Maße da annimmt, wo er sich zum Lobeshymnus auf die Gottheit erhebt. Dann führt nämlich die mit solchem Lobe stets verbundene Übertreibung, durch den Wunsch, die Huld und den Schutz der Götter zu gewinnen, gesteigert, zu einer Häufung der Attribute, die wiederum nicht bloß die Erhabenheit der Göttervorstellungen selbst zunehmen läßt, sondern auch, wo sich aus irgendwelchen Gründen ein ursprünglich beschränkterer Kultus weiter ausbreitet, die Überordnung bestimmter Göttervorstellungen über andere unterstützen kann. Erscheinungen dieser Art sind es, die man wohl auf einen primitiven Monotheismus oder »Henotheismus« bezogen hat [2]). Mag auch diese Meinung irrig sein, so liegt ihr immerhin eine psychologisch begreifliche Tatsache zu-

[1]) Martin Haug, Abhandl. der Münchener Akademie, XIII, 2, 1874.
[2]) Vgl. oben S. 541.

grunde, die freilich gerade dafür spricht, daß jene Eigenschaft der religiösen Hymnendichtung zwar ein Motiv für die fortschreitende religiöse Entwicklung des Mythus, eben deshalb aber in keiner Weise ein Zeugnis für eine der Mythologie vorausgehende reinere Religion ist.

b. Das Epos.

Wesentlich anders geartet ist der Einfluß des Epos auf den Mythus. Dieses bildet von Anfang an einen Gegensatz und zugleich eine Ergänzung zum religiösen Hymnus und zu den übrigen Formen der Lyrik, indem es dem subjektiven Gefühl, das in jenen ausströmt, das objektive Interesse an den Wechselfällen des menschlichen Schicksals gegenüberstellt, wie sie in den Taten und Leiden der Helden und in den in der Erinnerung der Nationen lebendig gebliebenen großen Ereignissen der Vorzeit, den Wanderungen, Kämpfen, Kult- und Städtegründungen sich spiegeln. Wie das Lied als Ausdruck einer einheitlichen Stimmung zur geschlossenen Form zwingt, so wird nun aber die Erzählung durch den natürlichen Fortgang der Ereignisse selbst über die Grenzen des einzelnen Geschehens hinausgeführt. Das Interesse an den erzählten Ereignissen greift auf deren Vorgeschichte und Folgewirkungen über. Den in Märchen und Sage gebotenen, aus alten mythischen Dichtungen und einzelnen geschichtlichen Traditionen zusammengesetzten Stoff verknüpft so das Epos zu einem Ganzen, in welchem Leben und Schicksal des Menschen alles andere, was aus Mythus und Dichtung noch beigefügt werden mag, in seinem Sinne verändert. Auf diese Weise nehmen die Objekte der mythologischen Apperzeption überall die menschliche Form an. Die tierischen oder aus Tier- und Menschenformen zusammengesetzten Ungeheuer und Dämonen machen rein menschlichen Göttern Platz, neben denen jene höchstens noch als einzelne, aus dem Märchen überkommene Ausschmückungen bestehen bleiben. Die vermenschlichten Götter selbst aber verlieren, je mehr sie zu Trägern menschlicher Gefühle und Leidenschaften werden, zugleich die Beziehung zu ihrer ursprünglichen Naturbedeutung. Wie sie an den Schicksalen des Menschen teilnehmen, so erleben sie selbst mannigfache Schicksale. In der Götterwelt spiegelt sich die Menschenwelt auf einer vollkommeneren, über die Leiden und Schmerzen und namentlich über die

Vergänglichkeit des menschlichen Daseins erhobenen Stufe. Damit wirkt die epische Dichtung veredelnd und versittlichend auf den Mythus. Denn je menschlicher die Götter, und je mehr sie doch dabei auf einer höheren Stufe des Lebens gedacht werden, um so stärker wird der Trieb, sie nun auch als ideale Vorbilder menschlicher Tugenden zu denken, was freilich nicht ausschließt, daß die nämliche Vermenschlichung, die sie in ideale Höhe erhebt, auch einen reichlichen Anteil menschlicher Schwächen und Leidenschaften ihnen zumißt. In diesem Widerspruch liegt dann zugleich ein Moment, das den religiösen Gehalt des Mythus wieder beeinträchtigt. Indem die Götter menschenähnlich werden, schwindet aus ihrer Nähe jene Furcht, die der Mensch einer ursprünglicheren Kultur gegenüber den Ungeheuern seiner Phantasie empfindet. Wie in dem Epos überhaupt das Interesse am Menschen das vorwaltende ist, so wirkt es außerdem nicht nur vermenschlichend, sondern zugleich verweltlichend auf den Mythus zurück. Zahlreiche mythische Motive fließen so aus dem Mythus in die Tradition vergangener Ereignisse hinüber. Die entscheidende Wirkung des Epos auf den Mythus besteht aber darin, daß die Heldenideale, die es ausbildet, naturnotwendig auch auf die Dämonen- und Göttervorstellungen erhebend und idealisierend zurückwirken. Die Zeugnisse dieses Einflusses liegen uns deutlich in dem Parallelismus zwischen der in den verschiedenen Kulturkreisen vorherrschenden Form der Dichtung und des Mythus vor Augen. Der primitiven Märchenmythologie der Naturvölker steht so auf der einen Seite der auf dem Boden der Hymnendichtung erwachsene Mythus der Inder wie auf der andern der unter der vorherrschenden Wirkung des Epos entstandene der Griechen gegenüber. Freilich fehlt auch dem griechischen Mythus nicht der Einfluß der mit der Entstehung engerer Kultgenossenschaften verbundenen Hymnenpoesie. Aber gerade in Griechenland ist in dem aus dem Hymnus und der Liturgie der Mysterienkulte erwachsenen Drama dieser hymnologische mit dem epischen Mythus in enge Verbindung getreten, und durch diese Verbindung hat dann das Drama seinen Einfluß auf die Entwicklung der aus dem Mythus hervorgegangenen religiösen Ideen ausgeübt[1]).

[1]) Vgl. hierzu oben S. 497 f.

c. Die mythische Kosmogonie.

Die dritte Form der Dichtung, die auf den Mythus umgestaltend herüberwirkt, ist die der mythischen Kosmogonie. In jenen Anfängen, in denen sie, noch nicht kunstmäßig ausgebildet, in freier Überlieferung die einzelnen mythischen Inhalte poetisch verbindet, ist sie vielleicht so alt wie der Mythus selbst. Denn es ist uns keine noch so dürftige Form des letzteren bekannt, in der nicht Spuren einer Kosmogonie enthalten wären, und die Mythologie Ozeaniens bietet bereits das Beispiel einer reich entwickelten, wenn auch noch nicht zu künstlerischen Formen verdichteten kosmogonischen Überlieferung. In ihrer ursprünglichsten Form bildet die Kosmogonie einen Bestandteil der Märchendichtung, und sie hängt mit den genealogischen Mythen eng zusammen. Wie die Naturmythen der primitiven Völker in der Tradition durchaus den Charakter der Märchendichtung annehmen, so insbesondere auch die kosmogonischen Mythen. Der Himmel, die Gestirne, die Wolken sind dem Naturmenschen zunächst greifbar nahe Gegenstände, die seine Phantasie mit den kleinen Begegnissen seines täglichen Lebens verwebt. Daß die kosmogonischen Dichtungen der Kulturvölker aus ähnlichen märchenhaften Volksüberlieferungen hervorgegangen sind, ist um so wahrscheinlicher, da der Inhalt der Vorstellungen, wie wir bei der näheren Betrachtung dieser Klasse von Naturmythen sehen werden, hier wie dort ein wesentlich übereinstimmender ist. Aber die ausgebildete kosmogonische Dichtung trägt nun die großen Göttervorstellungen des Epos in jene kindlichen Naturmythen der alten Märchendichtung hinüber; und die Verbindung, in der schon auf primitiven Stufen die kosmogonischen mit den Stammesmythen der Völker stehen, gibt der Kosmogonie ursprünglich zugleich den Charakter einer Theogonie. Weltbildung und Entstehung der Götter fließen hier noch ebenso zusammen, wie in den primitiven Naturmythen die Naturerscheinungen selbst noch als persönliche Wesen vorgestellt werden. Erst indem, wahrscheinlich unter dem Einfluß der andern Formen mythischer Dichtung, des Hymnus und des heroischen Epos, die Naturerscheinungen von den Göttern sich lösen und nur noch als deren Wirkungen und Handlungen erscheinen, bildet sich als zweite, höhere Form die der eigentlichen

Kosmogonie, die den Kosmos nicht mehr selbst als eine Reihe von Göttern und Göttergeschlechtern auffaßt, sondern als ein Werk der Götter, über dem diese selbst als Weltordner gedacht werden. Beide Formen sind übrigens schon bei den Naturvölkern durch Übergangsstufen verbunden, indem namentlich der Mensch frühe bereits als ein von Göttern geschaffenes Wesen erscheint. Typische Beispiele der theogonischen und der kosmogonischen Form der Dichtung bieten besonders der babylonische und der biblische Schöpfungsmythus, da beide Kosmogonien anscheinend auf die gleichen naturmythologischen Vorstellungen zurückgehen. Aber in dem Schöpfungsmythus der Babylonier ist die Ordnung der Welt wesentlich noch eine Lebensgeschichte der Götter selbst: die Kosmogonie ist Theogonie. In dem hebräischen wird das Dasein der Götter vorausgesetzt, die Ordnung des Chaos ist ihr Werk: die Theogonie ist völlig zur eigentlichen Kosmogonie geworden. Häufig vermischen sich jedoch auch noch auf einer späteren Stufe beide Formen. Insbesondere hat die kosmogonische Dichtung der Griechen noch einen gemischten und sogar vorwaltend einen theogonischen Charakter. Erst Plato hat in dem Timäus eine reine kosmogonische Dichtung geschaffen. Gerade jene Verbindung, in der die Naturerscheinungen bald selbst als göttliche Mächte, bald als deren Erzeugnisse gedacht werden, macht vielleicht die kosmogonische Dichtung besonders geeignet, den in der Weiterbildung des Mythus eine so bedeutsame Rolle spielenden Begriff des Symbols zu entwickeln. Sowenig es zulässig ist, dem Mythus von Anfang an eine symbolische Deutung zu geben, so wichtig ist es, daß er die Tendenz in sich trägt, symbolisch zu werden. Dabei geschieht dies überall in dem Sinne, daß die mythologische Vorstellung zunächst nicht aufhört als Wirklichkeit zu gelten, daß ihr aber daneben noch ein geistiger Wert zugeschrieben wird, der in der unmittelbaren sinnlichen Anschauung nicht gegeben ist. Zur Entwicklung dieses Symbolgedankens trägt nun jene Verbindung von Theogonie und Kosmogonie bereits den Keim in sich. Indem sie in ihrer reiferen Form die Naturerscheinungen selbst losgelöst hat von den Göttervorstellungen, während sie in den in dieses Stadium hereinragenden Überlebnissen der ursprünglichen Theogonie sie gleichzeitig als göttliche oder dämonische Wesen denkt, verwandelt

sich ihr, von dieser Doppelbedeutung ausgehend, mehr und mehr das mythische Geschehen in ein Substrat, das gleichzeitig unmittelbare Wirklichkeit und Bild einer Idee ist, die, mit der sinnlichen Anschauung eins, dennoch über sie hinausreicht. Bei den Griechen ist es daher auch die mythische Kosmogonie gewesen, die den Übergang der Dichtung zur Philosophie vermittelt hat. Die Spuren dieses Ursprungs aus Dichtung und Mythus trägt aber die Philosophie noch lange Zeit, und besonders die Naturphilosophie steht auch späterhin der kosmogonischen Dichtung so nahe, daß die Grenze sehr oft zweifelhaft sein kann.

In diesen Einwirkungen der religiösen Hymnendichtung, des Epos, der Theogonien und Kosmogonien sind nun freilich nur die Hauptrichtungen gegeben, in denen sich die Einflüsse der Dichtung bewegen. Namentlich wird allmählich in steigendem Maße die Geistesrichtung des einzelnen Dichters für die Art der poetischen Verarbeitung des Mythus und für die religiöse Auffassung desselben maßgebend. Vor allem tritt dieser Einfluß der individuellen Persönlichkeit in derjenigen Kunstform hervor, die durch sich selbst schon auch zu individualisierender Gestaltung menschlicher Charaktere drängt: in dem Drama. So zeigt die dramatische Poesie der Griechen in jedem der großen Tragiker ein anderes Verhältnis zu Mythus und Religion, ohne daß der Kunstform als solcher ein entscheidender Einfluß auf den überlieferten mythischen Stoff zugeschrieben werden kann.

4. Mythologie und Psychologie.

a. Philologische und ethnologische Mythologie.

Infolge aller dieser Wechselwirkungen zwischen Mythus und Dichtung hat die mythologische Wissenschaft Objekte sehr verschiedenen Ursprungs zu ihrem Gegenstand, und sie betrachtet es nur in besonderen Fällen als ihre Aufgabe, die einzelnen Bestandteile, aus denen sich das Gesamtbild der Mythologie eines Volkes zusammensetzt, voneinander zu sondern. Höchstens versucht sie es, den in gewissen Kultformen enthaltenen, in der Regel relativ ursprünglicheren mythischen Stoff von dem in Sage und Dichtung überlieferten einigermaßen zu trennen. Doch lassen sich auf diesem

der rein historischen Forschung allein zur Verfügung stehenden Wege der ursprüngliche Mythus und die dichterische Umformung und Weiterbildung desselben aus einem doppelten Grunde nur sehr unvollkommen scheiden. Erstens nimmt der Kultus selbst bereits an jener dichterischen Weiterbildung teil. Ist doch die Hymnendichtung ein wichtiger Bestandteil eines jeden entwickelteren Kultus, und selbst die dramatische Dichtung hat mindestens einen ihrer Ursprungspunkte in Kultzeremonien und Mysterienspielen, wie sie sich bei weit entlegenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten unabhängig entwickelt haben. Zweitens aber enthält der Kultus für sich allein höchstens Andeutungen über den in ihm sich bergenden Inhalt religiöser und mythologischer Vorstellungen. Er bedarf also der Interpretation, die, wenn sie nicht in fest überlieferten liturgischen Formen, die ihrerseits poetisch geformt sind, ihre Grundlage findet, auf die sonstigen, wieder zumeist durch die Dichtung vermittelten Überlieferungen zurückgreifen muß. So ist der gesamte Inhalt dessen, was man in der objektiven Bedeutung des Wortes die Mythologie eines Volkes nennt, eine Verbindung von Mythus und Dichtung, in welchem die letztere, weil sie selbst direkt oder indirekt das hauptsächlichste Mittel der Überlieferung ist, den überwiegenden Raum einnimmt. Dazu kommt nun noch, daß sich das Hauptinteresse der beiden Disziplinen, die außer der Psychologie und im allgemeinen früher als sie der Mythologie ihre Aufmerksamkeit zuwandten, der Philologie und der Ethnologie, aus guten Gründen den dichterischen Bestandteilen des Mythus mehr als den ursprünglichen mythologischen Vorstellungen zuzuwenden pflegt. In dem Kulturbild, das die Philologie zu entwerfen sucht, sind die poetischen Bearbeitungen des Mythus für den geistigen Lebensinhalt der Kulturen viel wichtiger als der ursprüngliche, zumeist im Dunkel der Vorgeschichte verschwindende mythische Kern solcher Dichtungen. Für den Ethnologen aber sind zwar, solange es sich ihm um die psychologische Schilderung der Völker handelt, beide Bestandteile von gleichem Interesse. Immerhin gewinnen auch hier die poetischen Ausschmückungen des Mythus deshalb einen besonderen Wert, weil sie es vorzugsweise sind, die als Merkmale früher Kulturbeziehungen der Völker dienen können. Denn die Verbreitung von Sagen und Märchen bildet gerade dann ein zuverlässiges

Zeugnis geistiger Mitteilung zwischen räumlich entfernten Stämmen, wenn solche Erzeugnisse das Hauptmerkmal der Dichtung, das der singulären Entstehung, an sich tragen. Je einzigartiger das Ergebnis einer solchen Mischung von Mythus und Dichtung ist, je mehr also in ihm die Dichtung das Übergewicht hat, einen um so sichereren Beweis liefert sein übereinstimmendes Vorkommen an verschiedenen Punkten der Erde für eine Übertragung, die auf irgendwelchen Wegen stattgefunden haben muß. So treten hier die dichterischen Weiterbildungen des Mythus gerade durch ihren sekundären Charakter andern, aus ähnlichen Gründen bedeutsamen Symptomen der Wanderungen der Völker oder ihrer Kulturerzeugnisse, wie den Waffen, dem Schmuck, der Kleidung, den Produkten der Technik und Kunst, ergänzend zur Seite. Sie sind den meisten dieser mehr materiellen Erzeugnisse gegenüber noch leichter beweglich und daher weiterer Verbreitung fähig, wie das die Tierfabel zeigt, die an den entlegensten Punkten der Erde, in Indien, Griechenland, Südafrika, überall unter Wiederholung der gleichen Motive, nur in der Wahl der Tiere und der sonstigen Einkleidung mit lokalem Kolorit versehen, wiederkehrt.

Zu allen diesen Eigenschaften der mythologischen Dichtung bildet nun der ursprüngliche Mythus, der freilich an sich immer nur in der Form einzelner mythologischer Vorstellungen existiert, den vollen Gegensatz. Je verbreiteter solche Vorstellungen sind, um so weniger kann im allgemeinen daraus auf Übertragungen oder ursprüngliche Völkerverbindungen geschlossen werden. Denn die Vorstellungen selbst sind hier so sehr in allgemein menschlichen Motiven begründet, daß ihre unabhängige Entstehung von vornherein wahrscheinlicher ist als das Gegenteil. Wo dies zutrifft, da wächst aber mit der Weite der Verbreitung auch die Wahrscheinlichkeit solcher allgemeingültiger Entstehungsbedingungen. Nun fehlt es freilich neben diesen auch nicht an spezielleren, an bestimmte Natur- und Kulturverhältnisse gebundenen Erscheinungen, und man kann daher keineswegs etwa umgekehrt schließen, mythologische Vorstellungen von beschränkterer Verbreitung seien stets dem Gebiet der Dichtung und nicht dem des eigentlichen Mythus zuzuzählen. Die Bildung einer Vorstellung, mag diese auch von einer andern Umgebung aus gesehen noch so seltsam und einzigartig erscheinen, läßt stets

auf allgemeingültige psychische Bedingungen zurückschließen, sobald wir uns sagen müssen, daß andere Menschen und Völker, wenn sie unter den gleichen Natur- und Kulturbedingungen gelebt hätten, aller Wahrscheinlichkeit nach die gleichen Vorstellungen gebildet haben würden. So begreift sich also z. B. die weitgehende Übereinstimmung jener Seelen- und Geistervorstellungen, die auf das Traumbild zurückgehen, vollkommen ohne die Annahme einer Mitteilung von Volk zu Volk, weil der Traum ein so allgemeines menschliches Erlebnis ist, daß, wo je einmal solche Vorstellungen fehlen sollten, dies nur aus der Gegenwirkung anderer, stärkerer Motive erklärlich sein würde. Dagegen ist die Vorstellung, daß die Seele ein im Körper lebender und ihn einige Zeit nach dem Tode verlassender Wurm sei, offenbar an ganz bestimmte Bedingungen der Sitte gebunden. Sie kann nicht entstehen, wo die Toten verbrannt oder begraben und dadurch bleibend dem Anblick der Lebenden entzogen werden. Wo aber, wie dies in den ozeanischen und afrikanischen Verbreitungsgebieten dieser Mythen geschieht, der Leichnam in der Umgebung der Lebenden bleibt, weil die Seele in ihm noch längere Zeit wirksam gedacht wird, und wo er nun um der Zauberwirkungen willen, die man an ihn gebunden glaubt, der Gegenstand ängstlicher Beobachtung ist, da erscheint hinwiederum die Vorstellung des Seelenwurms als eine so natürliche, daß kein zureichender Grund vorliegt, ihr einen bloß singulären Ursprung zuzuschreiben. Ähnlich wie hier, so wird sich daher überall erst aus der Gesamtheit der begleitenden Kulturbedingungen, der sonstigen mythologischen Vorstellungen und der mit ihnen zusammenhängenden Kulte und Sitten ermessen lassen, inwieweit ein bestimmter Mythus der natürliche Ausdruck allgemein verbreiteter Anschauungen sei oder nicht.

b. Mythologische Aufgaben der Völkerpsychologie.

Wenn hiernach Philologie und Ethnologie und die von diesen beiden Gebieten her orientierte Mythologie und Religionswissenschaft gegenüber der Mischung ursprünglicher mythischer Vorstellungen und poetischer Weiterführungen und Umgestaltungen im allgemeinen der mythologischen Dichtung mehr als dem Mythus selbst ihre Aufmerksamkeit zuwenden, so befindet sich hier die Psychologie

genau in der entgegengesetzten Lage. Je mehr eine Mythenbildung auf Bedingungen ruht, die für das menschliche Bewußtsein von allgemeingültigem Werte sind, ein um so helleres Licht kann sie natürlich auf die Entstehung mythologischer Vorstellungen und auf die allgemeinen Gesetze der mythenbildenden Phantasie werfen. Von denjenigen Bestandteilen des Mythus, die, weil sie spezifische Entstehungsbedingungen voraussetzen, von beschränkterer Verbreitung sind, interessieren daher auch die Völkerpsychologie wiederum hauptsächlich diejenigen, die wenigstens innerhalb des Bevölkerungskreises, dem sie angehören, auf allgemeinere Ursachen zurückführen, während sie zugleich die Abänderungen aufzeigen, die das mythologische Denken unter der Wirkung einzelner Natur- und Kulturbedingungen darbietet. Neben diesen ursprünglichen Bestandteilen des Mythus nehmen dagegen die poetischen Umgestaltungen und Fortbildungen desselben das völkerpsychologische Interesse nur insofern in Anspruch, als die reicheren und verwickelteren Phantasiegebilde der mythologischen Dichtung doch zugleich auf die Eigenschaften der mythenbildenden Phantasie überhaupt Licht werfen. Außerdem entsteht aber hier aus der Verbindung, die in so mannigfacher Gestalt Mythus und Dichtung miteinander eingehen, in der Scheidung der ursprünglich mythischen und der dichterischen Bestandteile noch eine besondere psychologische Aufgabe. In der Tat ist ja diese Scheidung nur zum kleinsten Teile geschichtlich nachweisbar, in erster Linie beruht sie auf psychologischen Merkmalen. Denn historisch läßt sich die poetische Umgestaltung des mythischen Stoffs überall erst von dem Augenblicke an aufzeigen, wo es eine ausgebildete Kunstdichtung gibt, innerhalb deren sich nun die Gebilde der mythologischen Phantasie in verschiedenen einzelnen Dichtern wieder in eigentümlicher Weise spiegeln. Die allgemeinen Merkmale, die hier die Dichtung von dem ursprünglichen Mythus scheiden, bleiben aber rein psychologische, und sie sind die nämlichen, wie sie auf geistigem Gebiet überall den singulären gegenüber den regulären Erscheinungen zukommen. Auch bleiben diese psychologischen Eigenschaften selbstverständlich allein verwendbar, wo es sich um jene primäre mythologische Dichtung handelt, die der Kunstdichtung lange vorausgeht, und ohne die uns überhaupt kein irgendwie zusammenhängender mythologischer Inhalt überliefert ist.

So ist denn der Standpunkt, von dem aus die Völkerpsychologie dem Mythus gegenübertritt, und der ihr durch die Natur der psychologischen Probleme angewiesen ist, ein eigenartiger, von dem der historischen wie der ethnologischen Mythologie wesentlich abweichender. Auf der einen Seite ist der Gesichtskreis der psychologischen Betrachtung, ihrer allgemeineren Aufgabe entsprechend, ein weiterer. Er ist nicht an geschichtliche und nationale Schranken gebunden. Die Psychologie zerlegt den mythologischen Stoff nicht erst in eine Fülle einzelner mythologischer Systeme, sondern sie sucht ihn in seiner Totalität zu überschauen, um überall das geistig Verwandte zu verknüpfen und dadurch das Einzelne von analogen, wenn auch zeitlich und räumlich fernliegenden Erscheinungen aus zu beleuchten. Auf der andern Seite ist aber das Material, das sie für die Erforschung der mythenbildenden Phantasie zur Verfügung hat, ein enger begrenztes und, wenn auch kein anders geartetes, so doch ein wesentlich anders gewertetes. Denn gerade diejenigen mythischen Vorstellungen, denen historische und ethnologische Mythologie hauptsächlich erst in ihren zeitlich und räumlich differenzierten Ausgestaltungen Beachtung schenkt, rückt sie in den Vordergrund und sucht sie in ihrer allgemein menschlichen Bedeutung zu verstehen. Dagegen schließt sie aus, was durchaus nur das Gepräge einer von individueller Willkür geleiteten dichterischen Weiterführung der allgemeineren mythologischen Motive an sich trägt.

Lassen sich hiernach die Grenzen der historischen und ethnologischen und die der psychologischen Mythologie im großen und ganzen dahin feststellen, daß diese hauptsächlich die ursprünglichen, aus den natürlichen Bedingungen des menschlichen Lebens und des menschlichen Bewußtseins entspringenden Vorstellungen und deren natürliche Verkettung, die erstere neben diesen Vorstellungen zugleich und hauptsächlich deren poetische Fort- und Umbildungen zu ihren Objekten hat, so können nun aber diese Grenzen schon um deswillen keine festen sein, weil die mythenbildende und die dichterische Phantasie in ihren allgemeinsten Eigenschaften übereinstimmen. Solange sich die Dichtung noch auf mythologischem Boden bewegt, sind sie nur darin verschieden, daß die Dichtung als individuelle Schöpfung in planmäßigem Zusammenhange weiterführt, was die mythenbildende Phantasie in loseren Bil-

dern begonnen hatte. Die enge Beziehung, in der auf diese Weise die ursprüngliche mythologische Vorstellung und die mythologische Dichtung stehen, macht aber zugleich in vielen Fällen eine absolute Grenzbestimmung unmöglich. Wohl gibt es Phantasiegebilde, die wir unbedingt dem ursprünglichen Mythus, und andere, die wir ebenso zweifellos der Dichtung zuzählen können. Doch dazwischen erstreckt sich ein mittleres Gebiet, wo beide dicht miteinander verwebt sind, und der Ursprung eines einzelnen Gebildes nun um so unsicherer wird, je mehr die Dichtung dem Geist des Mythus treu bleibt, aus dem sie entstanden ist. Die mythologische Dichtung reicht daher in doppelter Beziehung in das Gebiet völkerpsychologischer Betrachtung. Erstens ist sie eine Phantasieschöpfung, in der die Motive, die den Mythus ursprünglich in der Volksseele entstehen ließen, zum Teil noch fortwirken, so daß sie auf diese uns nicht selten unzugänglich gewordenen Motive Licht wirft. Zweitens fällt sie durchaus in den Umkreis jener Wechselbeziehungen zwischen individuellen und gemeinsamen geistigen Vorgängen, die uns schon bei der Sprache als wichtige Triebfedern geistiger Entwicklung begegnet sind.
